



## موقف الفاوون

### مخصّص للأطفال... أم للشيخ زايد؟

صدرت القائمة الطويلة لـ«جائزة زايد لأدب الطفل» وفيها أسماء فائزة ليس لها علاقة بأدب الطفل لا من قريب ولا من بعيد، ولم يُعرف عنها أنها كتبت حرفاً واحداً فيه من قبل، ومن بين تلك الأسماء طبعاً وأبداً السيدة الأولى للجوائز العربية جمانة حداد التي هبطت عليها موهبة كتابة أدب الأطفال فجأة كما تهبّت الصحون الطائرة على سطح الأرضي (ثمة شائعة تقول بأن السيدة حداد اشتركت في مسابقة للتزلج على الجليد وستفوز بها بالتأكيد).

وإزاءتنا على هذه المسألة، حقيقةً، لا تأتي من باب الحرص على نزاهة الجوائز العربية، التي أثبتت وثبتت أنها مجرد شيكات مالية، ولا من باب فضح الفساد الثقافي المستشري فقد بجّ صوتنا في هذا الصدد... بل نتوقّف عند هذه المسألة لنقول لهمؤلاء: أبعادوا ألعبيكم عن أدب الأطفال، فيكيكم ما فعلتموه بأدب الكبار.

والحقيقة التي يجب الاعتراف بها هي أن الثقافة العربية حتى الآن لا تبدو جدية في مواكبة ثورات التغيير التي تعصف بالعالم العربي، وهذا يدلّ على أن أزمة الثقافة العربية ليست فقط أزمة تهميش وانكفاء، بل أزمة ذهنية ترفض أي شكل من أشكال التغيير. فإذا كان الإنسان البسيط والجاعل ينزل إلى الشارع مطالباً بالتغيير، فحريّ بالمتقف العربي أن يخجل من نفسه فيبدأ بهذا التغيير، ابتداءً بأنماط العلاقات السائدة في هذه الثقافة والتي نجحت في إقامة نظام ثقافي عربي فاسد لا يختلف في شيء عن النظام السياسي العربي الفاسد.

انخراط المثقف العربي في الحراك الثوري لا يُعبر عنه فقط بتأييد الثورات كلامياً، بل باستلهاً المنطلق الذي انطلقت منه هذه الثورات لإحداث التغيير الجذري في مجتمعات الفساد والتسلط والدكتاتورية. فكيف تُصدّق مثقفاً يقول إنه مع مكافحة الفساد السياسي في حين أنه أحد زعماء الفساد الثقافي؟ رئيس قسم ثقافي في جريدة عربية شهيرة يكتب عن الدكتاتور، في حين أنه لو أصاخ السمع قليلاً إلى الوشوشات المتداولة بين صحافيي قسمه لعرف بأنهم ينظرون إليه كدكتاتور أيضاً، بل كزعيم عصابة بسبب ممارساته الشللية ومحسوبياته وزبائنيته.

ما لم يتغيّر شيء في طريقة تعامل الثقافة العربية مع نفسها فكل كلام المثقفين عن الثورة هراء.

اليوم، ثمة عقلية قديمة تتصرّف بالطريقة القديمة ذاتها غير مكتثرة لأي نقد.

اليوم، يظنّ البعض أن تراصّ المنابر الصحافية ضدّ الأصوات النقدية المنفردة كقيل يمنع كشف المزيد من الفضائح.

اليوم، ثمة كتب تصدر مكتوب على غلافها «مخصّص للأطفال»... وكان يجب أن يكتب: «مخصّص للشيخ زايد».

رسم:  
بشار  
العيسى.

## شعراء سوريا يعرّفون الحرّية







ماهر شرف الدين

## لحظة وفاة الدكتاتور

### حلقة سابعة

لكن ما فاجأني فعلاً في تلك التجربة أن الخطر لم يأتٍ من جهاز المخابرات النظامي، بل من طلبة سوربيين في لبنان كنت أعترهم أصدقاء. وهكذا بات للخطر وجه وعينين ويد تكتب التقارير.

ف فجأة قاطعني الطلبة السوريون في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية حيث كنتُ أذهب إلى هناك وألقيهم في كافيتيريا الجامعة مدعياً أنني طالب في حين أنه لم يكن معي شن التسجيل في الجامعة (باستثناء سنة واحدة استطعت جمع قسطها من عملي في أحد بساتين عالية). لم يعد معظمهم يتكلم معي، والسبب أن الطالب السوري ع. ش الذي كنتُ أتعامل معه بكل محبة، والذي كما سأكتشف لاحقاً يتمتع بسلطة مخابراتية ما، ضغط على رئيس مكتب الطلبة لإصدار تعميم شفهي بمقاطعتي. والأغرب أنه راح يؤكد لهم أن هناك أمرًا بالقبض عليّ سيُنفذ قريباً، وطبعاً صار هو من يزود المخابرات بالتقارير عني، وقد سافر إلى دمشق خصيصاً لذلك.

لقد كانت صدمة كبيرة لي أن أكتشف أن زميلي في الجامعة مَخير، بل ومخير رخيص إلى هذه الدرجة، وأنه يبذل كل جهده لزعجني في السجن وتدمير مستقبلي بعدما تهرأت على فتح فمي في انتقاد النظام.

ولأن قصة غريبة كهذه بدايتها سيئة، فلا بد أن تكون نهايتها أكثر سوءاً.

فحين فشل الطالب المذكور في تحقيق تعهده بالقبض عليّ وزجّي في السجن، اخترع مَخرِجاً للمفضلة من أعجب ما يكون. فبعد شهرين من مقاطعتي والتعريض عليّ، تفاجأت ببعض الطلبة السوريين يأتون إلى كافيتيريا الجامعة ويُسلمون عليّ! وكنت على وشك أن أصدق أن مَقالاتي نجحت في بثّ روح التمرد في نفوسهم وتريضهم على الوضع القائم... لولا أن أحدهم كشف لي السر: لقد أخبرهم الطالب ع. ش بأنه لم يَقْبِض عليّ لأنه اكتشف أنني من المخابرات وقد أوفدت في مهمة خاصة للانخراط في الصحافة اللبنانية لـ«شق صفوفها»!

لقد كانت طريقة شيطانية للخروج من ورطة التعهّد بالقبض عليّ ولتحطيم سمعتي في الوقت نفسه. بل إن ع. ش هذا قام بإقناع مسؤول الطلبة السوريين في الجامعة بإلقاء قرار حظر تعامل الطلبة معي! وكان



الاتصال الذي جاءني ذلك الصباح كان أشدّ وطأة عليّ من جميع الاتصالات المجهولة التي كانت تصلني بغرض التهديد والتخويف. فقد اتصلوا بي من «المفوضية السامية لشؤون اللاجئين» ليقولوا لي: «مبروك... ثمّ قبورك كلاجئ». لم أفهم إلى اليوم كيف أن تتولّ إنسان إلى لاجئ يستحق التمنّة! ولكن كي أكون مُنصفًا فالموظفة اللبنانية باركت لي صادقة لأنها هي نفسها - على ما أعتقد - تتمنّى الحصول على هذه الصفة (لاجئ) ليُتاح لها العيش في أوروبا أو أميركا مثلاً.

ذهبت على الفور إلى مبنى «المفوضية» واستلمت الورقة التي تثبت صفتي الجديدة، ووجدتُ في أعلاها عبارة: «ثمّ بقوله كلاجئ»، مع معلومات عني ورقم خاص بي. فاجأني اليأس الظاهر في صورتي المطبوعة على الورقة، والحقيقة أنني لم أنحصر لتلك الصورة، فأطلق دفتي مثلاً، لأنهم التقطوها لي في إحدى الجلسات. كما أن الأبعاد غير الدقيقة للصورة ساهمت في تكبير أنفي وتصغير عينيّ، لذلك حين أطلعتُ زينب على الورقة قلتُ لها مازحاً: «ثمّ بقوله كياثس».

غادرتُ مبنى «المفوضية» في فردان، وكل همّي طرد المشاعر التي عصفت بي داخله وأنا أتسلم ورقة قبول طلب اللجوء، لأعود إلى الأمل الكبير الذي رميّت نفسي فيه في الفترة الأخيرة وأنا أحضر لإطلاق مجلة «الفاوون» ومشروع العمر.

لاجئ؟ ولماذا أحرزن وقد سعيّت إلى هذا الوضع الجديد بنفسني؟ ولماذا أكتب وقد بثّ الآن حمياً أكثر؟ طبعاً كنتُ أدع نفسي بهذا الكلام، لأن بطاقة اللجوء لا تُساوي شيئاً في لبنان إذا قرّرت المخابرات السورية قتلي أو خطفي. بل إن مخاوفي زادت من احتمال تسرّب المسألة إلى المخابرات. والحقيقة أنني لم أخرج من هذه الدوامة أبداً منذ حزيران العام 2003 حين بدأت الكتابة في «ملق النهار» وكنت في السادسة والعشرين من عمري. وأذكر آنذاك أنني حين نشرتُ أولى مَقالاتي السياسية عدتُ لأنام في امكنة لا تخطر على بال، بينها شاطئ البحر، بعدما كنت أعيش في ورشة بناء غير مكتملة في مرتفعات خلدة، ليقيني أن إعتقالي وأنا كاتب مغمور لن يكون له أي صدق وسأنسى في أقبية المخابرات إلى الأبد.



أقولُ «النص» وليس القصيدة لأنني أريد أن أبدأ بالمادّة الخام التي منها تُستفّرج المصنّفات الأدبية العديدة لأشكال التعبير الإبداعِي، كالقصيدة والقصة والحكاية والرواية وما إلى ذلك. كما أن «النص» هو الحُسن الأمثل الذي يلتقي فيه الشاعر والصوفي بعيداً عن ألوان الإبداع التعبيري، وهو لا يتعارض مع مفهوم قصيدة الشاعر فهي نصّ بالتالي. وأخيراً فلأن النص هو أصل الأنواع الإبداعية الأدبية وهو «سديمها» الأول.

وإذا سلّمنا جدلاً، وهذا أمرٌ لم يكن واضحاً في أواخر الستينيات كوضوحه اليوم، بأن النص الصوفيّ هو نصّ شعري بامتياز - وفي ذلك يعود الفضل إلى القراءة الشعرية التي قدّمها أدونيس للنقريّ حيث نشر نصوصه في مجلة «مواقف» باعتبارها نصوصاً شعرية وكتبَ تقنياً لها في عدد أيلول - كانون الأول 1971 يقول فيه: «حين قرأته (النقري) أعرف أنني شعرت أن لما أقرؤه فعل القتل: قتل معظم الشعر الذي سبقه. والذي أتى بعده... هكذا أدركت أنني أمام شاعر عظيم» - أقول إذا سلّمنا بشعرية النص الصوفيّ، فماذا عن تلك المنطقة التي لم تزل معتمة في العلاقة بين نص الصوفي ونص الشاعر بعيداً عن الخوض في حيثيّات المقارنة النقدية الكلاسيكية؟ هذه المنطقة التي هي «الينبوع» الذي يصدرُ منه نص كلّ منهما فانا أزعّم أن نص الشاعر ينبع من «جحيمة» كما ينبع نص الصوفيّ من «فردوسه»، وهذا التباين الحاد - ولو ظاهرياً - ينسحب على الكثير من ملامح نصّيهما.

الشاعر كائنٌ جحيميّ أحال جحيمة فردوساً غير طاقته في استدرار صورهِ وجماليّاته وإشراقاته من خلال المعايشة والانصهار الكلّي أحياناً في أتون تلك الجحيم... وليسنّ أدل على ذلك من جحيم طرفه بن العبد والمتنبي وأبي تمام وأبي نؤاس والسيّاب ورامبو وبودلير ودانتي وإدغار آلان بو وعزرا باوند... إذا ما تلك هي المسألة: كيف نظر الشاعر إلى هذه الحقيقة الوحيدة المطلقة التي لا داحضَ لها! ألا وهي الموت، وكيف نظر الصوفي إليها؟

كان شاعراً بالفعل - أن له جحيمة التي تصدر بشكل

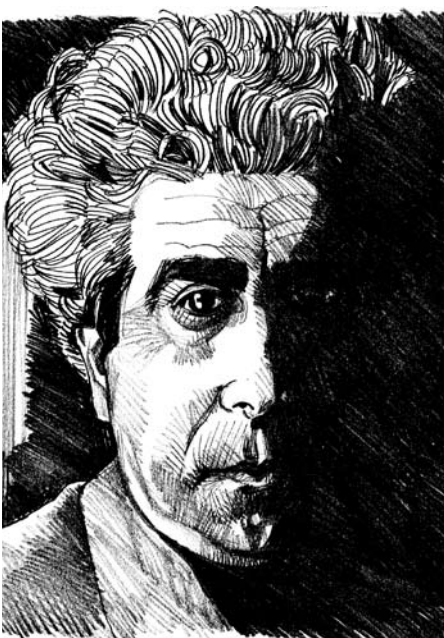
أو بآخر عنه في كل ما يكتب. الجحيم هي إله الشعر الوثنِي الحامل شعلة الوحي التي تُعرف في الأدب الروماني بـ«esuM aL» أي الإلهة الملهمة. أما الصوفي فلا يصدر عن «جحيم»، إنما على العكس من ذلك عن «فردوس» استحضره على الأرض ليكون مرآة اللقاء الذي يطمح إليه كل صوفي وهو الذي يأخذ شكل الكشف والتجلي ثم الدوبان أو التلاشي داخل صورة الخالق... الله. ذلك أن خلاص الصوفي بالضرورة نعيمٌ يكابرُ في معاشيته على الأرض ليتناهى إليه وفيه؛ في السماء من بعد.

هنا يتقاطع الشاعر والصوفي: فالشاعر شرّة الجحيم على الأرض ولا سماءَ لديه إلا في ما يصدر عنه لأن نص الشاعر في ذاته هو غاية؛ فهو الشاعرُ والشعرُ معاً، أو هكذا يجب في حالة التجلّي الشعري الخالص. أما الصوفيّ فالنص لديه طريق... وقفة... مرآة ليرى ويصل ويتناهى عِرها وهو استحضار «فردوسيّ» أرضيّ. الفرق الجوهرِي ليس في المعاناة والعذابات لدى الشاعر، والرضى والتسامي لدى الصوفي، فتلك مسألة غَرَضِيّة ليست في الجوهر إذ قد يجد الشاعرُ ارتواءً وانشأً بالاحتراق بلهب النص وقد يجد الصوفي عذاباً لا يُطاق في فردوس الكشف والتجلي ولا أدل على ذلك من «جحيم» رامبو وصرخة الحلاج «أغيثوني منه»... فربما يتألق رامبو إشعاعاً في جحيمة (فصل في الجحيم) ويسمو بـ«هذيان» سديهي كأنه إله ناري يفضّ عوالمه وسط أمواج الغضب والتفجّر كيركان نصيّ في حين لا يطبق الحلاج فردوسَ اللقاء والكشف النوراني مع خالقه فيطلق وهو على صليبه صرخته الشهيرة: «أغيثوني منه».

إذا المسألة ليست في عارض الألم والعذاب أو الفرح والرضى، بل هي أبعد بكثير لأنني أعتقد أن النص الشعري قبل أن يكون شكلاً - أي شكل - هو محاولة لإقامة علاقة ما مع الموت إما اتهاماً ودحساً واختراقاً كما يحصل لدى الشاعر وإما مؤاناة وارتضاءً وتناغمًا كما يحصل لدى الصوفي.

تلك هي المسألة: كيف نظر الشاعر إلى هذه الحقيقة الوحيدة المطلقة التي لا داحضَ لها! ألا وهي الموت، وكيف نظر الصوفي إليها؟

بادئ ذي بدء هي لدى الصوفي ليست الحقيقة ولا



شوقي عبد الأمير

## النص بين جحيم الشاعر

## وفردوس الصوفي

المطلقة، وهي ليست أكثر من ستار، من خطوة تذهب أعمق أو أعلى إنما بالاتجاه الذي يقضي الصوفي حياته تسامياً داخله ومن أجله. أما الشاعر فلا شيء من كل هذا وليست هي إلا لعنة تكاد تطيح بكل المسلمات وتحيل حتى خالق الأكوان وباريها إلى مُجرم قاتل كما لم يجرؤ شاعر غير التاريخ بالإفصاح عن مثل هذه التهمة كأبي الطيب المتنبي عندما قال:

«إذا ما تأملتُ الزمانَ وصرفتهُ

تبيّنتُ أنّ الموتَ ضرب من القتل»

مَن القاتل هنا في بيت أبي الطيّب؟ مَن يجرؤ منك اليوم أن يسمّيه قاتلاً؟ ومن قرأ هذا البيت الجبار بعناه الحقيقي وسمّاه باسمه الذي جاهر به المتنبي منذ ألف عام؟ مَن القاتل؟ هذا البارئ القاتل؟ وكل ذلك احتجاجاً على الموت. لا يبقُ من وجهة نظر الشاعر المتنبي حتى لخالق الإنسان أن «يقتله»...

إن المتنبي يقدم هنا صورة جبروت شعري لم يصله شاعر قط. وهو بهذا يقدّم لنا الصورة المثلى لعلاقة الشاعر بالموت واحتجابه العظيم عليه لتأخذ شكل صرخة تمرّ الكيان الإنساني والديني والأخلاقي والاجتماعي معاً وفي آن... هذه الصرخة هي جذر الشعر وهي ينبوع جحيمة.

إذا المسألة لا تتعلّق بطبيعة الصورة ولا بشكل أحدهما ابن الموت وثانيهما الدّ أعدائه ضراوة. ومن هنا لا أجد في قصائد الحلاج «شاعرية» بالمعنى الحذري التأسيسي التكويني السديهي للشعر وذلك لأن هذا المفهوم الذي يبد في الموت إشراقاً واكتمالاً ولا تكون فيه الحياة إلاّ مرآ طويلاً يجب عبوره من أجل إدراك الغاية المثلى التي تقع خارجها، أقول هذا المفهوم هو الذي جعل من قصائد الحلاج نصوصاً صوفيّة بالأحرى بالرغم من انتظامها في صيغة كلاسيكيّة متكاملة من حيث الشكل.

الشاعرُ الذي لا يسيرُ على شفير الهاوية لن يكون شاعراً حقيقيّاً. الهاوية هي مرضعتنا وخليجها الناري هو حير النص الشعري.

أيها الشعراءُ الأجنّة اجتثوا عن أئداء تُرضعكم هذا الحليب لتكتبوا شعركم.





خطوط

محمد المويضي.

محمد الخباز

## شعر

لم يترك لنا التاريخ شيئاً ذا بال من أخبار عن حياة الشاعر الحسن بن علي بن أحمد بن محمد بن خلف الضبي (ت: 393 هـ). لكن كتابه «المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبّي»، والذي يُعتبر من الكتب التراثية المهمة التي تناولت موضوع السرقات الشعرية، يفيدنا بانتماء ابن وكيع إلى جيل شعري سبّب المتنبّي له إرباكاً في ذاقلته ومعاييره الشعرية. فبعدما نام المتنبّي ملء جفونه في قبره سهر الناس في شوارد أبياته واختصموا اختصاراً شديداً، فمنهم طائفة يرد وصفهم في بداية كتاب ابن وكيع بالإفراط في مدحه: «حتى لقد فضّلوه على من تقدّم عصره وأبّرّ على قدرة قدره فما ترى من يجوزّ عليه جهل الصواب في معنى ولا إعراب، ونفوا عنه ما لا يسلم فحول الشعراء من المحدثين والقديما منه، فقالوا: ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتائج فكره وكان جميع ذلك مبتدعاً»، ومنهم طائفة ترى أن أبا الطيّب «لا يستحقّ التقديم على من هو أقدم منه عصرأ وأحسن شعراً كأبي تمام والبحتري وأشياهمما»، بل لا يرون فيه سوى سارق أحسن السرقة ممن قبله، فظنّ الناس جذّته: «ولكل جديد لذة، فلمّا كان شعره أجّد فيهم عهداً كانوا له أشدّ ودأ»، وهذا هو رأي شاعرنا في كتابه «المنصف» الذي كان بعيداً فيه عن الإنصاف كما يقول ابن رشيق في «عمدته»، وقد حاف فيه على المتنبّي كما يرى ابن القارح في «صبحه المنبي»، حتى أن ابن جني ألف كتاباً اسمه «النقض على ابن وكيع في شعر المتنبّي وتخطّئته».

يَذكرنا هذا الجدل الذي أحدثه المتنبّي بالجدل الذي أحدثه أبو تمام قبل ذلك بأكثر من مئة سنة، حيث أحدثت تجربته خلخلة في الناذقة الشعرية لذلك الزمان، فافترق الناس بين محافظين يدافعون عن الشعر القديم ويرفضون تجربة أبي تمام، ومُجدّدين يكتبون أو يميلون إلى التجارب الشعرية الجديدة. والطريف في الأمر، كما نستشف ذلك من كتاب «المنصف»، أن أبا تمام مع مرور الأجيال قد ضمّته الناذقة الشعرية الجمعيّة إلى زمرة القديما بعدما كان خارجاً عليها عند الأجيال السابقة، وأصبح شعره مسطرة يُقاسُ عليها شعر مَن بعده، بعدما كانت مسطرة الشعر القديم

غير قادرة على قياس شعره. وهذا ما تكرّر مع تجربة المتنبّي التي أصبحت مقياساً مع مرور الزمان بعدما كان كثرّ في زمنه رافضين لها، ومفضّلين عليها ما سبقها من تجارب.
لُقّب ابن وكيع بهذا الاسم لأن جدّه الأعلى كان يُلقّب بوكيع، وقد كان قاضياً على أهواز العراق في حكم عبدان الجوالقيي، وكان يوصف بالفضل والنبل وأنه من أهل القرآن والفقه، والظاهر أن أسرة الشاعر انتقلت بعد وفاة هذا الجد إلى مصر واستوطنت بتنيس، وهي مدينة قرب دمياط ولد شاعرنا فيها وتوفي. لكنه خالف سيرة جدّه الدينية وسار على الطريق المعاكس، فكان شاعر الخمر والزهر كما لقّبوه. ويرجع الباحثون سبب ذلك إلى تأثير تنيس عليه، ولعله لذلك نُسب إليها رغم انتماؤه العربي لقبيلة مشهورة (بني ضبة).

فتنيس كما توصّف في ذلك الزمان كانت جنة من جنان الأرض من حيث الطبيعة السخية والربيع الدائم والماء المنحدر إليها على مدار السنة، وقد نشأت فيها آلاف المناسج التي كانت تصنع الأقمشة الفاخرة التي لا مثيل لها مما جعل منها مدينة مُترفة. فمالَت أخلاق أهلها إلى السهولة وطبائعهم إلى الأوثنة، وعُرفوا بجَهَم للنظافة والفناء واللذّة حتى أن أكثرهم لا يبيتون إلا سكارى كما يقول أبو السري الطيب. لذا فلا عجب أن يتأثر ابن وكيع بهذا الجو اللاذني فيتعلّق قلبه بالخمرة من كثرة شربها. وقد دافع عنها في كتابه «المنصف...

جِين أورد أبيات المتنبّي التي عاب فيها الخمرة بعدما أجبر على شربها، فقال: «ولا أعرف شيئاً دعا الناس إلى محبة الشراب إلا ما نعلمه من إلفاق العقل الذي إذا ذهب الليلة عاد غداً، وقد أوجد ربّاً من السرور تنتهر فرصته وتلوط لذته، فقد كره أبو الطيب ما أحبه الناس، هذا مع فضائل يكثر عددها، وتتواتر مددها، منها ما يفعله الفرح في الجسم من زيادة اللحم والدم. وقد قال بعض الحكماء: الأرواح تحتاج إلى أقواتها من الفرح كما تحتاج الأجسام إلى أقواتها من الطعام، ولن يفعل الفرح من الشراب الجزء اليسير إنما يفعله الشراب الكثير».

وللأسف أهمل التاريخ ذكر أخبار ابن وكيع، بل إن شعره أصلاً لم يصل إلينا كاملاً، فقد ضاعت نسخة الديوان التي كانت موجودة على ما يبدو في القرن

# ابن وكيع التنيسي وعرائس الحانات

لمُراعي مذمّة وامتناح
كيف يروج لي القذول صلاحاً
وفسادي لديه عين الصلاحِ».

فحياة الشراب هي حياة اللذّة، وحياة اللذّة لا تطيب مع هذه المدارة:
«لا تقلبنّ من الرشيد كلامه
وإذا دعاكَ أخو القَوَاية فاقبل
ودع الترهّد والتجملّ للورى
فالعيش ليس يطيّب بالمتجملّ».

إذاً فالحياة الحقيقية عند ابن وكيع مقترنة بشكل وثيق بفعل الخروج من التستّر والتصنّع في عالم الحياة العادية والقيام بهتك تلك السُتّر بالدخول في عالم الحياة الخمرية:
«وما العيش إلا لمستهمّر
يُيسارع في الهتك في ستره».

إن هذه النظرة إلى الحياة والناس تدلّنا على سلوك انطوائي عند ابن وكيع، وذلك لعدم قدرته على أن يكون على طبيعته في محضر الناس، لأنه يجب أن يَراعي في تصرّفاتهِ رضاهم، وهو لا يستطيع أن يتكلّم على نفسه وأن يكشف عن أسرارهِ لأصدقائه العاديين لارتيابه بهم وخوفه من أن ينقلبوا عليه يوماً فيذيعوا تلك الأسرار. لذلك يلجأ إلى حياة الشراب لأنه يكون على طبيعته فيها، فهو يطرح لباس المدارة والحياء ويتخلّص من سلوكه المراوغ لتكون نفسه عارية في مجالس الشراب تتصرّف كيفما تشاء وتتكلّم كيفما تشاء. ويؤكد هذا التحليل تصنيفه الناس صنفين: عامّة الناس الذين يعيش معهم في حياته العادية والذين يرى فيهم داءً يجمل بالمرء أن يهرب منه، وخاصّة الناس الذين يعيش معهم في حياته الخمرية والذين هم من كرام الناس ويقضي معهم الشاعر أجمل أوقاته:

«اشربْ فقد طابت المدامُ

وافترّ عن ثغره الفِهامُ
من قهوة حرّمت علينا
والصبرُ عن مثلها حرامُ
في فتيةٍ كلهمّ كريمٌ
وخيرٌ مَن يَصنّبُ الكرامُ
ذا العيش فافطنْ لَهُ وبادِرْ
من قبل أن يَفطِنَ الجِمامُ».

لا عجب إذاً أن نرى ابن وكيع متحسّراً على هؤلاء النخبة من الصُحب حين فقدهم وصار يتادم كأسه وحيداً متذكّراً أن صاحبه الكرام تركوه ليعيش مع عامة الناس الذين لا يرى فيهم أيّ مكركة:

«نادمٌ مُدامك دون الناس كلهم

فرداً وحيداً ففيها عنجمٌ شغل
مات الذين إذا حدّثتهم فرحوا
بما تقول وإن خاطبتهم عقلا
لم يبق إلا أناس فاض عيهمُ
فجملة الأمر فيهم أنهم سفلُ».

غالباً ما يقرن ابن وكيع السرورَ بالحياة الخمرية التي يجيها، فحين ندقّق النظر في شعره نجده يركّز على وصف الشراب بأنه طاردٌ للهمّ وضدّ له:

«طمّسَ عيونَ الهمِّ بالنشوات
واحمّدَ جيوشَ الهمو بالكاسات
واعدلْ - إذا ما الدهر غاظكَ فعله -
نحو الهمام ورثّة النايات
فانهمضْ بنا نحو الهمام فإنها
طربُ النفوس وجمعُ الفرجاتِ
إن رام قلبك أن يَطلق همّه
فانكحه بكرَ عرائس الحانات
يا لاثمي في اللهو دعني قلماً
يجدي الملام عليّ عند وفاتي».

في المقابل، يقرن ابن وكيع الهمّ بحياته العادية، لذلك يبرّج بنفسه في الحياة الخمرية هرباً من تلك العادية:

«تجاف لدنياك عن ذنبها
ولا تركنْ إلى مكرها
إذا الغدر كان لها شيمه
فقد وجبّ الصفح عن غدرها
وعندي دواء لأحزانها
يُوسّع ما ضاق من صدرها
معتقةٌ إن جلتَ للسقاة
تعودُ همّك من شرّها
وإن حرّمتْ فمسرّاتها
تعالج ما خيف من وزرها».

البيت الأخير يَذكرنا بما أشرنا إليه في بداية المقالة من دفاعه عن الخمرة أثناء تعليقه على أبيات المتنبّي، حيث يوازن بين حسنات الشراب وسيئاته، مؤيِّداً الشراب لما له من ميّزات نافعة، حتى مع إدراكه

لحرمته الدينية:

«اسفكْ دمَ القهوة الصمباء تجي به
روحي فإنّ دمَ الصمباءِ تطلولُ
يا خائف الإثمِ فيها حين يَشرّبها
لا تَقنَطَنَّ فعفوّ الله مأمولُ
قم فاسقني النضّ مما حرّموه ولا
تعرضْ لما كُثرت فيه الأقاويلُ
في فتيةٍ جَقلوا للهو طاعتهمُ
فما لهم عن طريقِ اللهو معدولُ».

هذا التفضيل للحياة الخمرية بالطبع ليس راجعاً إلى حساب منطقي يجرّيه الشاعر بين حسنات الشراب وسيئاته في ذهنه، بل راجع إلى الطبيعة النفسية التي أشرنا إليها والتي يؤكدُها بمفاضلته بين أصحابه في الحياة الخمرية التي تنيل إليها نفسه، والناس الآخرين في الحياة العادية التي يكرهها ويهرب منها هروباً يُلجّ على ذكره في العديد من المقطوعات الشعرية:

«فألان فاعدُ إلى الخلاعة والصبا

لا تصغيّنْ إلى العذول المكرّ
كدرّ الحياة هو العياء من الورى
فإذا هتكت السرّ لم تنتكّر
يا مَن تسكّ بالوقار تزمتاً
لو دقت طمَعُ الجهل لم تتوقّر
الهمُّ يجسرُ أن يزورك صاحياً
فإذا حثّث كؤوسها لم يجسرِ».

إن حياة المدارة والهمّ هي ما يريد ابن وكيع الهرب

منها حين يلجأ إلى حياة الخلاعة، لهذا فهو يقرن حياة الخلاعة بالجهل. وبما أن حياة الخلاعة عنده بائها الخمر، والخمر طاردٌ للعقل، إذاً فنحن نرجع إلى القسمة مرة أخرى: حياة عادية مقترنة بالعقل، وحياة خمرية مقترنة بالجهل. العقل مرتبط بالهمّ وبالمدارة، والجهل مرتبط بالخمر والمسرّات:

«يا لاثمًا يعذلني في طربي
حسبك قد أكثرت من هذا الجدّر
أعرف فضلَ العقل، إلا أنه
لعيش مَن أثره عين الكدرُ
الجهل ينبوع مسرّات الفتى
والعقل ينبوع الهموم والفكرُ
فاجسرْ على ما تشتهي جماله
ما فاز باللذات إلا مَن جسرْ».

هذا التفضيل للجهل على العقل هو تعبير غير مباشر عن رغبة ابن وكيع في الهرب من العالم العادي إلى العالم الخمري:

«قمّ فاسقني الراح ففي شربها
جهلٌ وأحلى العيشة الجهلُ
ليس بمقبوطٍ على عيشه
مَن كان في الدنيا له عقلُ».

وهذا ما يكرره شاعرنا في أكثر من موضع:

«اسقني الراح برغم العادل
قهوة تفسد عقل العاقل
اسقني حتى تراني جاهلاً
إن أحلى العيش عيش الجاهلِ».

ومما يُؤسف له أن ما يتقّى من ديوان ابن وكيع لا يَفصح لنا أكثر عن طبيعة هذا الهمّ الذي يهرب منه إلى عالم الشراب، حيث يزول هناك عقله ويفرق في جهله ومسرّات عالمه الخمري، والعقل لا يزول عنده إلا بكثرة الشراب مما يدل على أن الشاعر كان مُكثّراً. لكننا نستشف من كثرة اقتران ذكر العاذلين الذين يلومونه على لموه أن هؤلاء كانوا يَشكّلون ضغطاً نفسياً عليه، وربما كانوا من أسرته، خصوصاً أنها أسرة متديّنة، وكونهم من أقاربه هو ما يَيزر تدخلهم في حياته الخاصة، حتى صاح فيهم:

«يا لاثمي في سماع
وفي اصطباح عقارُ
هذا اختياري لنفسي
فخلّني واختياري
يا قوم ماذا عليكم
إذا خلعت عداري
فوزوا بجنة عدنّ
فقد نفعْتُ بناري».

وتفضيله للنار على الجنة ليس إلا وجهاً آخر للقسمة التي أشرنا إليها في حياته بين العقل والجهل، وبين المدارة والتهمك، وبين العالم العادي والعالم الخمري. وفي النهاية نحبّ أن نختم بمقتطف من أجمل قصائده، تتجلّى فيه نفسه، ويجمع في طيّاته جميع ما فرّقناه في مقالنا:
«لا تأمرَني بالتستّر في الهوى
فالعيشُ أجمعُ في رُكوبِ العارِ
إن التوقّر للحياة مُكذّرُ



## ثلاث قصائد سحاكية لأدريان ريتش

سعدي يوسف

كنتُ أتابع أدريان ريتش، شاعرةً، ومناضلةً، وشخصيةً أكاديميةً مرموقة. المصادفةُ أتاحت لي فرصةً لقاءها. سارة ماغواير قالت لي إن ريتش في لندن. هكذا رأيتهما مع سارة، في مقهى بُزيرا عند «المسرح الفئائي» بهامرسمُث حيث أَفضَلُ أن أُلقي قومي الفئانين... قلتُ لعالية ممدوح في باريس إنني أريد نقل قصائد ريتش السحاكية إلى العربية. استعجلتني. قالت: أنت كنتِ نقلتِ كافافي اللوطي إلى العربية... ما المشكل في ريتش إذا؟

### القصيدة الأولى

ناثمتين  
مثل أجرام سماويةٍ  
تدور في مَرَجٍ منتصف الليل:  
لمسة واحدة تكفيُنا للعرف  
أنا لسنا وحيدتين في الكون، حتى في المنام:  
تهاويل أحلام عالمين  
يرودان تماويل بلداتهما، كأنهما تتخاطبان.  
لكنّ لنا صوتين مختلفين، حتى في المنام.  
وجسدانا، متماثلان، لكنهما مختلفان  
والماضي الذي يئُزُّ في عروقنا  
محملٌ بلفةٍ مختلفة، بهمان مختلفة -  
مع أن أيَّ سجلٍّ للعالم الذي نقسّمه  
سيُكتب بمعنىّ جديدٍ  
نحن كنا عاشقين من جنس واحدٍ  
كنا امرأتين من جيلٍ واحدٍ.

### القصيدة الثانية

مهما حدث لنا،  
سيظلّ جسّدك يسكنُ جسدي - رخيّاً، رقيقاً  
وفُفّك الحبّ، كالسفةِ نصف المقوِّسة  
لسخّس الغالية  
الفسيلةُ تَوّأ بالشَّمس.  
فخذاك المترهلّتان، السخيتان  
التنانِ جعلتُ وجهي كلّهُ، بينهما، مراراً -  
براءةً وحكمةً المكان الذي وجده لساني هناك -  
الرقصةُ المنفوانُ العطشى، لحمتيّكِ في فمي -

ترجمة: س. ي

الحرية،  
ليشار العيسى.

يزن العبيد

ماذا تعني لك الحرّية كقيمة بوصفك مثقفاً، وكيف يمكن للمثقف أن يَنشئَ كينونته الحرّة رغم جريّة انتمائه لعائلةٍ بعينها، لمجتمع بعينه، لطائفةٍ ودين وقومية... إلخ؟ سؤال يطرح فكرة الحرّية بمعناها الوجودي الأشمل، والذي لا ينحصر في إطار النسق السياسي وجدلية السلطة والمثقف... نتوجّه به إلى ثلاثة عشر شاعراً سورياً كان لهم موقفهم الواضح من ثورة أبناء شعبيهم، وهم: منذر مصري، فرج بيرقدار، هالا محمد، حازم العظمة، أكرم قطريب، أميرة أبو الحسن، خلف علي الخلف، نارت عبد الكريم، ياسر الأطرش، آخين ولات، جولان حاجي، تمام التلاوي، صلاح إبراهيم الحسن... إضافة إلى الروائية الجميلة والشجاعة روزا ياسين حسن.

#### منذر مصري

«الحرّية حق مقدّس». من يَصنِّقُ أن كلاماً كهذا منصّوص عليه حرفياً في إحدى مواد الدستور لنظام سامّ السوريين لأربعة عقود كاملة، كل أصناف السجون والزنازات والأقفاص، وكل أنواع القيود والسلاسل والأقفال، النظام الذي أطاح بالمقدّسات الإنسانية جميعها، ليضع مقدّسه الوحيد، الذي رأيتهُم بأُم عيني يطوّقونه بدوائر الساجدين والراكعين وهو في وسطهم يقف كإله، هبة السماء للأرض، أول وأخير زمانه، سيّد الأقدار والمصائر، الأزلي الأبدى. الإنسان حيوان يعتقد كل شيء، حيوان لديه القدرة على أن يجيا في أي ظرف، استجابةً لفريرة البقاء والاستمرار. كان الراحل الياس مرقص يردّد: «البشر واجِبهم الأول أن يستمروا». هكذا يمكن تفسير كيف استطاع الشعب السوري تحمّل العبودية والاستبداد كل هذه السنين. إلا أنه في الوقت ذاته لا يستطيع أن يفعل ذلك دون أن يحلم، دون أن يضع نصب عينيه حرّيته القادمة.

لم أكن حراً يوماً، أعترف. لم أستطع أن أتوهّم أنني حرٌّ حتى في الشعر والرسم والحب. كان هناك دائماً شيء يُطبق على صديري، قبضة تشدّ على قلبي، كنت أشعر بالضيق من كل شيء، وبالتالي كنت أضيق على نفسي في كل شيء. لشعري ورسمي ضوابط لا حدود لها، كل من عرف عن قرب كيف أرسم وأكتب،

كانت تروّعه القيود والشروط التي أعمل بها. شعري لم يكن سوى حلم مستحيل بالاعتناق، شهوة أقرب ما تكون ممينة، للحرّية. صير شعبي طويلاً على الظلم والخوف والقيد، حتى صاح: «يا ملاحه الموت». لكني اليوم أسمعه بكل جوارحه يصيح: «يا ملاحها الحرّية». ويا الله كم أشتهي أن أصبحها معه.

#### فرج بيرقدار

أتذكّر، عندما كنت في السجن، أنني كتبت في آخر دفاعي أمام محكمة أمن الدولة العليا بدمشق: «إن الحرّية التي في داخلنا أقوى من السجون التي نحن في داخلها». كتبت ذلك حينها بروح الشاعر. أما كإنسان واقعي أو عملي فأعرف أن المجتمع البشري، حتى في أرقى أنظمتها، لم يبدل ملكوت الحرّية بكليتها بعد، وإن كان أحرز تقدّماً في غاية الأهمية على صعيد الحرّية الشخصية أو السياسية أو غير ذلك من الحقول المحتزّاة. وليس لي كإنسان سوري إلا أن أطمح إلى تحقيق تلك الحرّيات المجتزأة بأفضل صورة أو بأفضل سعي ممكن، رغم إدراكي للصعوبات والضرائب الفادحة في مجتمع ما زال محكوماً بعلاقات وأطر اجتماعية ما قبل مدنيّة. الحرّية بالنسبة إليّ كشاعر أمرٌ جماليّ عصيّ على التحديد الدقيق، فهي أبعد من كل ما تناولته علوم الجمال. إنها أمر يشبه طائراً يشتقّ أو يجترح جناحيه سماوات لا متناهية. وهي الوحيدة القادرة على أن تجعلك نفسك، بل على أن تمنحك نفسك، فلا تتعدّد شخوصك ولا تتناقض. ولعلّ النبع الأهم للحرّية بهذا المعنى هو المُنبتق من داخل المرء حتى لو كان موجوداً داخل زنزانة.

#### روزا ياسين حسن

شّة شيء يشبه قلقلًا عميقاً قد يَيسئُ: الحرّية! يبدأ هذا القلق حينما تعدّ أرواحنا نفسها لالابتعاد عن القطيع، بينما يرقد في ذاكرتها، منذ نشوء المجتمعات، أن الابتعاد عن القطيع يعني الموت... فترتبط الحرّية بشكل ما بالموت، من حيث تعني في ماهيّتها: الحياة كما ينبغي! تبدأ الحرّية، كما أراها، بالخروج من المكان الساكن،

الذي تمنحنا إياه أغطية السلطات، سواء أكانت سلطات دينية أم اجتماعية أم سياسية. وحينما نتمرّد على قوانين تلك السلطات، التي وضعت لضمان سلطتها، إلى مكان آخر غير ثابت، نتحوّل من حياة الخنوع والتسليم لخدمة استمرار السلطات لا لمصلحتنا، وقلق سؤالنا لماذا؟ وكيف؟ لذلك لن يكون خيار الحرية بالبساطة البادية، فالسلطات تلك لن تتقلّب نشوز الحرّ أو الحرّة عن قطيعها، فتحاكمهما بشئى الوسائل المتراكمة عن خيرة آلاف السنين، بعضها النبد الاجتماعي، وهذا ما تعانيه المواشي وأكثرها النساء، والالتزام بالكفر دينياً، والخيانة والتآمر سياسياً!

لكن، وعلى الرغم من كل أثمانها، فالحرّية تجعلنا أقرب إلى البشر ممّا إلى الجمادات، ربما لأنّها تجعلنا المسؤولين الوحيدين عن مصيرنا، ولا أعتقد أن المكان الوسط بين سيطرة السلطات والنأي صوب الحرّية، ذاك المكان الذي يبعّج اليوم بالكثيرين والكثيرات، مكانٌ يشر إعجابي شخصياً. لكن هذا لا يعني البتّة صراعاً مفتعلاً مع السلطات، مما يجعلنا نبدّد طاقاتنا هباء، بل يعني جملة دقيقة وصغيرة: «أنا كما أنا، كونوا كما شئتم...».

#### هالا محمد

الحرّية هي غواية القدرة على التعبير عن المشاعر الحقيقية. لقد قدّم لنا تاريخ الشعوب التي ناضلت وتحرّرت دروسها. نحن الآن ندخل الصفّ لتتعلّمها معاً؛ كلنا كل الأجيال. كنا نتلمّس الحرّية في بُنية وعينا، لكن لم نع ما هيّ قبل أن نخرق بناها الآن. هيّ الاعتناق من الأنا بشكل كبير والاستعاضة عن مساحات الأنا بالمسؤولية وضرورة المساهمة وأهمية الرأي والمبادرة والمشاركة. هي أُمّية الفرد في المجتمع وأمام ذاته الفردية والجمعية. الكل هو الحرّية في ثورة شعب، وليس البطل أو الفرد. هنا الدرس الجديد في تقليص مساحات الإقصاء الذي مارسه السلطة ومارسته المعارضة. هنا... بداية السير على طريق التحرّر من إرث فساد الـ«أنا» بالـ«أنا» المتطرّهة الواعية التي تبني للمستقبل كما لو كانت هي المسؤولة عنه. إن شباب سوريا وبيوتها تضرب مثلاً يَحْتَذِر به في



تضحيتها وفي انتقامها من رواسب التخلف وكلّ ما يشدّ الوعي إلى أنانية المصلحة الفردية من أجل السير بسوريا إلى مستقبل حرّ ديموقراطي تكون فيه دولة لكل مواطنها بالتساوي أمام قانونها العادل لا فرق بين إثنيات أو طوائف في المواطنة. الحزّية هي الإيهان فعليا بهذا وممارسته والسعي للوصول إليه والتخلي عن ميكيافيلية الوصول الفردي. هي الوعي وأخلاق الطريق التي ستوصل إلى الطريق. هي أن ترى أن الآخر رنينك.

تخلّي شباب سوريا المنتفضون عن كلّ ما كانوا يحيون من إيقاع حياة ومكاسب ونزلوا إلى الشارع، هنا أستطيع أن أقول: نعم يستطيع الإنسان التحرّر من العائلة والطائفة كما يفعل شباب سوريا. كما فعل الشهيد السلمي غياث مطر والشهداء الآخرين.

حازم العظمة

تعنيني الحزّية بالطريقة التي يُعنى بها ما هو بديهي كالهواء والشمس. والحال هو أن كل التاريخ الإنساني بالإضافة إلى تاريخ الثقافة يمكن أن نفكر فيه على أنه: بحث عن الحزّية، أو بحث في الحزّية... نحن لا نتحدّث عن الحزّية يومياً، ولا نتحدّث عنها بهذا الإلحاح أو بهذا الارتياح، إلا حين تصبح مسألة غيابها مأساة أو فضيحة... هذا تحديداً ما فعلته الثورات العربية. فمع تقدّم الاحتجاجات انكشف الفطاء الهشّ الذي بالكاد كان يخفي طبائع الاستبداد المتكنة والخائفة. أيضاً نحن لا نتحدّث عن «الحزّية» كمفهوم مجرد، أو بوصفها «مفهوماً عاماً» إلا في لحظات كهذه. الحزّية في الأحوال العادية تعني مفاهيم أكثر تحديداً، ومنذ عصور بعيدة أخذ البحث في ماهيّة الحزّية مناحي عديدة بل ومختلفة ومتناقضة، لكن في لحظة صدام هذه الشعوب مع الاستبداد يغدو عيباً ومؤدياً البحث في «تصنيف» الحزّية أو في «نوعية» هذه الحزّية أو مضمونها، هنا نتحدّث عن غياب الحزّية بكلّ مفاهيمها الممكنة. هكذا تصبح الحزّية شعاراً عاماً يجمع كل الناس ضدّ القتل والعسف... ومن ثم صار يحمل دلالات لا تغفى على أحد كيف أن كلمة «حزّية»، مجرد الكلمة، ناهيك عن ممارستها مباشرة في الشارع، أثارت كل هذا الحدق وكل هذا القتل.

من جهة ثانية أرى أن مفهوم الحزّية بحد ذاته ينفي من البداية الطائفة والقبيلة والعشيرة... على منّ يتلفظون بهذه الكلمة، وشة من يردّها أو توماتيكيا الآن، أن يعوا ذلك.

أكرم قطريب

اخترقت الآن كلمة «الحزّية» شوارع العالم العربي وصار التعاطي معها نوعاً من الجاز المقدّس قرّرت أن تتبّاه الجواهر المنتفضة أملاً في تجاوز الوضع المزري والهش الذي تعيشه، والإحباط الذي يلفّ كيانها ومصيرها. الحزّية ليست درساً من دروس الإنسان، بل لازمة لتطوّر الحياة والفكر والوجود الإنساني اليومي وشرط بنيوي لخصائص أي مجتمع أو بلد يرغب بامتلاك سماتٍ مدنيّة. هي بمثابة خيال جمعي يوطد للمجتمعات التي تريد أن تتجاوز الاستبداد والتعصّب والعداء المستمر مع الذات والآخر، أهمية فكرة الفرد والدخول في موزاييك «الحصانة المتساوية لحزّية التعبير» على أي مستوى كان. وبين الحزّية والتسامح تخرج من صدمة المفردات المكتوبة على ياططات المباني الرسمية يقرأها النازحون من الأقالييم

### السيرة الذاتية

إلى أحزمة المدن. ربما يبعث على الشؤم، وبعد كل هذا العذاب والدم، أن تسرق الحساسة العصبية أي إمكان للمّ شمل البلاد تحت نوع من الكرامة البشرية التي تستحقها.

الحزّية هي البرزخ الفاصل بين المستعمرة ومسقط الرأس/ بين المزرعة والبرّية، والتفسير الممكن لفكرة البيت والشارع والمقهى والمأوى والمدن والقرى البعيدة والقرية. هي وعد المجتمعات المتفوّضة بفرادة السجن، ومن أجل أخطائها أنما تظهر للشعراء في مناماتهم فينتشردون في بلدان الله الواسعة.

أميرة أبو الحسن

الحزّية عندي هي رفع كل قيد عن العقل والتفكير، في الوقت نفسه هي انتهاء للذات الخاصة التي رفضت الموروث بشكل مسلمات، فقرأت وبحثت وتعرّفت إلى ثقافات الآخرين بعقل منفتح حتى وصلت إلى نتائجها الخاصة. لم تجد الثقافة تعني لي المعلومات فقط، فإمكان أي إنسان أن يقرأ ويشاهد ويسمع ويتعلم. الثقافة سلوك ينقل ويترجم ما راكمته هذه المعلومات من قنوات جديدة وفكر إلى حيز الحياة عن طريق الممارسة، وفي الممارسة خروج على جبريّة الانتماّات التي طرحها سؤال «الفاوون». لا أنخّل مثقفاً حقيقياً منسجماً تمام الانسجام مع مجتمعه، أو ينتمي إلى طائفة أو دين أو قومية بذاتها ويستमित في الدفاع عنها لأنه يعتقد أنها الأفضل. حزّيته في رفضه - الذي يعتبره منطقياً - لواقع يستمد قوّة وجوده من ثبات قيمه، وحزّيته في خلخلة هذه القيم الموروثة والثابتة. سيعرّض للنبد في معظم الأحيان لكن ثقافته وقناعاته المستمدة منها سوف تشكلان حماية كافية له.

خلف علي الخلف

الحزّية دون تنظيرات سردية هي الحياة التي نحب. الحياة التي نطم بها، وقد لا تأتي في حياتنا. فدونها الموت في أحيان كثيرة. دونها حياة مؤرّعة بين القمع والمنافي. دونها الصمت الذي هو معادل آخر من الموت في أحيان أخرى. هي معادل للحياة أو شرطها الأساسي، بدون حزّية نحن نعيش فقط. ورغم أنها حق أساسي وأصيل، لكنها ككل الأشياء الثمينة لا يمكن العثور عليها مرمية لوقت طويل على الرصيف تنتظرك كي تعثر عليها. لا بدّ من دفع شئها والسعي لتحقيقها. شرط الحزّية الأساسي هو وعيها؛ وعي الحاجة إليها ثم الاستعداد لتحمل كلفتها، فهي ذات شئ باهظ في مجتمعاتنا، لا يتعلّق الأمر بجانيها «السياسي» فقط، بل أيضاً بالانتماءات الاجتماعية التي تشكل سلطة غالباً ما تناول الحدّ من «الحزّية» تحت دعاوى «الاجتماع» والتوافق عليه والذي يقصّ أجنحتها. أعتقد أنه بعد وعي الحزّية وحاجتك إليها واستعدادك لدفع كلفتها وقدرتك على ذلك تصبح الأمور متعلّقة باتسائك مع فكرة حيائك نفسها. إلى أين تريدنا أن نقضي. بشكل نظري لا تتعارض الحزّية مع انتماّك كفرد إلى جماعة بدءاً من الأسرة وامتداداً للإنسانية جمعاء. لكن عملياً «مراعاة» هذا الاجتماع يقتضي تنازلاً ما عن جزء من حزّيتك. عندما يكون الجميع لديهم فهم «إنساني» لحقك في حيائك تصبح «التنازلات» التي تقدّمها لهم ويقدمونها لك طفيفة. تصبح الحزّية هي الناظم لعلاقات الأفراد والأديان والطوائف وال... ببعضها.

نارت عبد الكريم

الحزّية اسمٌ بلا مُسمّى. قد يكون قولِي هذا صادماً أو متجاوزاً لما هو سائد. لذلك سأحدّث عن الحزّية بشكل موارب الى حدّ ما. وبمعنى آخر سأحاول ملامسة مفهوم الحزّية بإظهار نقيضها، أي كما يُظهر السوادّ شدّة الليابض، فأنا المدعو نارت عبد الكريم، المولود في سوريا، بتاريخ 9/ 3/ 1973، أوّد الاعتراف بأنّي لم أرَ الحزّية في حياتي، لم أتعرّف إليها ولم أتعلمها أو أمارسها، لا في البيت أو في المدرسة، ولا في الشارع أو الحياة العامة. فكيف لي أن أتحدّث عن شيء - سواء مفهوم أو مادة - لا أعرفه ولم أمارسه؟ ذلك ما يُفسّر مواربتي في محاولة الكتابة عنها. إنّ تواتر الحديث والكتابة عن الحزّية، والسعي الدثيث للمطالبة بها، والتوق والإشادة بحسناتها، إنّ دلّ على شيء فهو يدلّ على وجود عبودية ما، قسر أو تبعية، قيد أو استلاب، انقياد أو تقليد أعمى. فهل نحن نطالب بالحزّية لأننا عبيد؟ وإن كنا كذلك فلمن ولماذا؟ وإن كنا أحراراً فعلاّم نتحدّث عن الحزّية؟ قلة قليلة استطاعوا تطعيم أغلاهم فكان نصيبهم إما الجنون مثل نيتشه في عالم الفكر وإما الإهمال والنبد مثل بوديير والسيّاب في عالم الشعر والأدب.

ياسر الأطرش

أينما وُجد الماء وُجدت الحياة (هذا في ما يخصّ الطور الطبيّ الذي يحكمنا). بل: أينما وُجدت الحزّية وُجدت الحياة. فالحياة مشروطة بالحزّية، كل عيش خارج هذا الشرط هو عيش وليس حياة. تراكم الحالة القمعية وتآلف الديكتاتوريات وتحكمها بمفاصل الحياة... جعلت الأجيال في الخمسين سنة الأخيرة تتماهى مع الحالة وتنتظر إليها وكأنها قدر مقدور، ما جعل الشرطي الداخلي يتفوّل ليصبح أكبر وأخطر من الرقيب الخارجي، فأصبح المبدع في بلاد الفيلان هذه يرّاعي الرقيب أكثر مما يراعي إبداعه. والمبدع ربما كان في بداياته عزّافاً أو كاهناً، قارئ غيب كان، لم يأندم خوف أبيه بل أغراه أكثر شغب الطّولة وتقرده على الشيطان ليكتشف عري الحياة. لقد كان دائماً ابن نفسه، جموحه وجنونه. أما الانتماء الجبري هذا فما هو إلا جناية المعرّي العظيم كما رآها ولم يرتكها. المبدع لا يتقلّد العالم كما هو، بل يبتخر العالم، يفتح الأمءاء، يلعب القمّضة مع الشرطي، ودائماً ينجح في الهروب. يقبض على كل شيء ولا يقبض عليه أحد. هذه جمرته. وليكف عن اللعبة منّ لا يجسن التحليق... والاختباء في كمّ وردة.

آخين ولات

الحزّية كمفهوم وقيمة هي الإنسان. هي أن أحقّق إنسانيّتي المتحرّرة من أي نوع من الانتماءات المكتسبة. أن أعرف أن حزّيتي تنتهي تماماً عندما تبدأ حزّية الآخرين... وحزّيتي كشاعرة هي أن أكون أنا؛ بعيداً عن الخوف من أي تابو، أي سلطة وأي شرطي ننضّيه على أنفسنا. أن أنتحرز من ذاتي المكبّلة، لصالح الذات الطليقة، الخيال اللا محدود والتأقّل الحرّ.

جولان حاجي

اسمح لي باعتراف محض شخصي. أتكلّم على نفسي، وإزاء السؤال الذي طرحت لا أدعي قوّة لا أمتلكها لتشفع لي. شة نقص ممضّ لا يفارقني غالباً. بي علة قديمة تتخلّى في إساءتي إلى ما أحبّ إذا تكلمّت عليه.

العدد 46 - الثالث 10 كانون الثاني 2012

### السيرة الرابعة

نخمة الإهانات والمخاوف أوهمتني بالبؤس وعطلّتي تقريباً. كان لأتفه الأسباب سلّطة أن يُضايقني ويؤرّقني ويجزّني، ولطالما ظننّتي على ذاك النحو تسليّة في أيدي الغبراء والأفلاظ والفاضضين. كنتُ محكوما بهمم في تلك العطالة مثل ضيف مطرود يسمع هاوية تناديه، لكنه يصمّ أذنيه عن النداء لتصرفه المصادفات إلى خوف آخر. لم أغفر لنفسي ذاك العجز، نقاديت في توبيخها سرّاً، وأمضيت وقتاً طويلاً أستتجد بالصبر المبهم على إنهاك مبهم مثله. كنتُ أشجّع نفسي في السر: سأجتاز كل ما رقّ ولن تتلف روحي. سأشفي من التشوّهات البطيئة ودوب الهرمانات التي قد تطول ملاحقتها لي حتى في المنامات وأحلام اليقظة. أعتقد أنني خرجتُ من نفسي التي ضاقت بي وعلّي. الآن ومن قبل، لا أتقّ بمن يذكرونني بأسلافي الذين أكاد لا أعرفهم، هنا في هذه الأرض، حيث كانت تترنّج أحيانا رطانة النقاوة ونبل الأصول تحت ظلال السيوف وحفيف النقود وصليل الأسلحة، ورجائي الحالم أن تكنس موجات الشباب المتوالية نفايات كثيرة في الواقع وفي الطابع والمقول، فيسترد الإنسان رهافته وعطفه، ولا يوجعه الدم المراق بل رهبة الجمال. مؤخّراً، منذ الربيع الماضي، لمسني هذا الإحساس قوياً وسكنتني: أن تجد نفسك حراً ولكن أمام الموت، وسط الربع والجنز المريرين، فتتضاعف تلك اللذة المسماة بالحزّية في ذروات الخطر. حين تفلحك الحزّية وأنت مؤمن بها، رغم الوحدة والخذلان العمائِن، ستقف على جوهرها: الحب. وستمدّ جذورك في كل مدينة كالصداقات. فما نحته هو الانتماء الوحيد، وليس ما يطعمنا ويكسبنا أو ما نقدّسه ونخشاه. تغيّرت نيرة الصوت، واندثرت همسات الغرف والتلفّئات إذا نطق أحد الطلبة، على سبيل المثال، اسم رئيس أو اسم شقيقه وأبيه أو انتبهوا إلى صورة مضحكة مقلقة على الصفحة الأولى من جريدة رسمية فرشوها تحت عشائهم الفقير. الحزّية لا تزال أمامنا. ليست خلاصاً نجره فحسب بل حقاً وطريقاً كذلك، وليست اكتمالاً لتختزل في قصيدة أو يقرّها قانون وتبرّرها فلسفة. ستتشبّع منها طرق كثيرة بين الشوك والعشيم، وسيزول الألم الذي وكدّ الناس وسيظل يؤدّهم أكثر من أي شعار أو عقيدة، لتبدأ المعضلة الأكبر: مواجهة ذواتنا وذاكرتنا. سأسعى دائماً إلى تحقق ما أنفاه في المستقبل: لن أقدم على شيء، فقط لأن الجميع يقومون به، أو على العكس لأنه ما من أحد يقوم به. لن تؤلّمني أصغر الإهانات كمفلس خجول ينتظر من الآخرين أن يهرعوا ليفيئوه مشفقين أو مادحين شجاعتهم في المصائب. وقد أصل إلى ما أوجزّته دعد حداد: كسرة خبز تكفيّني.

نّام التلاوي

أنت حرٌّ ما دمتَ تمتلك المخيلة، ولنا في الروائي الفرنسي الشهير الماركيز دو ساد مثلاً ناصعاً على ما أقول... الرجل الذي سُجن بسبب كتاباته سبعة وعشرين عاماً فلم يهنعه السجن من مواصلة الكتابة، وعندما حُرّم الأقلام والأوراق كتبَ على شريط سيربه مستخدماً بقايا العظام من وجياته أقلاماً، ودمه حبراً لرواياته.

غالباً ما أذكر مثاليّن على ممارستَي حزّيتي: تروّجتُ امرأة من طائفة أخرى أنا الخارج من بيئة شديدة المحافظة، وأصررتُ على كتابة قصيدة التفعيلة في زمن رواج قصيدة النثر. لم أشعر يوماً بالندم على ما قمّت به بمحض رغبتَي، وندمتُ دائماً على ما فعلته لاعتبارات أخرى اجتماعية أو سياسية أو غيرها. الحياة بالنسبة إلَيّ تعاش بقدر ما نمارس بها حزّيتنا، دون المساس طبعاً بحزّية من حولنا وبرغباتهم الخاصة ودون أن تؤدّي إلى انتهاكهم، لأنّ الحزّية تكون حزّية فقط عندما تكون منسجمة مع الضمير الأخلاقي في موقف ناصع، أو كلمة حق، أو في إبداع فنيّ وحياتيّ، يؤدّي بنا إلى الاعتناق من العادي ومن الموروث المهترئ، نحو عوالم جديدة وخلاقة تجعلنا أكثر حياً للحياة، وأقلّ ندماً على عيشها.

صلاح إبراهيم الحسن

الحزّية تعني الوجود، ويمكنني القول: أنا حرّ إذا أنا موجود، وبهذا تصبح الحزّية معادلاً للحياة، وهي قيمة أساسية إلى جانب قيم أخرى لا تقبل القسمة أو النسبية ولا يمكن أن تكون منقوصة. وكما أطالب لنفسي بالحزّية وأسعى إلى ممارستها الكاملة لا يمكنني في المقابل مصادرة حريات الآخرين، فكل الناس لهم الحق في أن يكونوا أحراراً، وقد ولدتهم أمهاتهم كذلك، وعليهم أن يظلّوا أحراراً وآلّ يتعلموا العبودية مهما كان نوعها أو شكلها في إطار الأسرة أو المجتمع أو المؤسسة. وحزّية المبدع مفهوم إشكالي شغل النقاد حتى اقّرت المذاهب الأدبية الحديثة بهذا المبدأ إذ لا يمكن أن ينشأ أدب بدون هذه الحزّية. ويمكن للمبدع أن يكون حراً دون أن ينفصل عن جبريّة عزّقه أو لونه أو دينه (واعذرني لأنني لا أنتمي لطائفة) وينبغي أن تكون حزّيته عابرة لكل ذلك... وكل مبدع يرهن تجربته لأحد تلك المقيّدات سيكون إبداعه محدوداً ويقع في التأطير والتدجين.

صورة منقولة من كتاب "معارف" لـ"ماهر شرف الدين"

# معجزات سورِيّة

ماهر شرف الدين

إلى شادي أبو فخر

لو كتبتُ قاصّاً قصّة يقول فيها إن حكومة بلد ما استأصلت حجرة مفعنّ عقاباً له على أغنية سياسية، لأتهمّ القارئ هذا القاصّ بالمبالغة والعنف المجاني. ولو أرسل روائيٌ إلى دار نشر مسوّدة رواية تبتدئ لحظة عثر الناس على رسام كاريكاتور محطّم البيّذين بسبب لوحة ساخرة رسمها عن الدكتاتور، لتنمّ رفض هذه الرواية ولطلب من الروائي المزيد من الواقعية. ولو أرسل شاعرٌ إلى مجلة قصيدة يصف فيها الفراغ الذي خلفه قطع عضو تناسلي لطفل صغير كتب على حائط مدرسته «الشعب يريد إسقاط النظام»، لطلبت إدارة المجلة من هذا الشاعر الابتعاد عن المذهب السوريالي لأنه بات قديماً ومستهلكاً.

اليوم، بعدما شاهدنا على «يوتيوب» عنق إبراهيم قاشوش، ويد علي فرزات، وحوض حمزة الخطيب، على القارئ ودار النشر والمجلة تقديم اعتذار مكتوب إلى القاصّ والروائي والشاعر.

\*\*\*

خمسة آلاف سوري قتلوا حتى اليوم. لو جمعناهم معاً لشكّلوا قرية صغيرة بحجم قريتي في جبل العرب. وبعد أشهر سنصل بالتأكيد إلى رقم عشرة آلاف، وعندئذ علينا البحث عن قرية أكبر من قريتي بمرتين لجمع الشهداء فيها. وبعد سنة سيكون علينا البحث عن مدينة صغيرة لجمع العشرين ألفاً... ثم البحث عن مدينة كبيرة للمئة ألف... ثم عاصمة للمليون... دون أن نأيس من البحث عن وطن يتسع العشرين مليون سوري.

\*\*\*

الطائرة الورقية التي صنعناها في طفولتنا من جريدة «البعث»... لا أعرف كيف كان الهواء يستطيع حملها. والسفينة الورقية التي صنعناها في طفولتنا من جريدة «تشرين»... لا أعرف كيف كانت تعوم على الماء ولا تفرق. والتهافتات الحزبية التي كنا نردّها في مدارسنا لا أعرف كيف لم تحطّم أسناننا الصغيرة...

مثل هذه المعجزات في سوريا لم تكن لتنتظر في بالنا يا شادي ونحن نفرش الصفحات الداخلية من جريدة «الثورة» تحت جاط القول... كي يتسلّم من «شُرْشرتنا» وجه السيّد الرئيس على الصفحة الأولى.

\*\*\*

سوريا اليوم:

وطن يهرّن عضلاته بحمل نعوش أبنائه.

هذه النصوص مُستلّة من صفحتي في «فيس بوك»، وقد نُشرت في كانون الأول 2011.

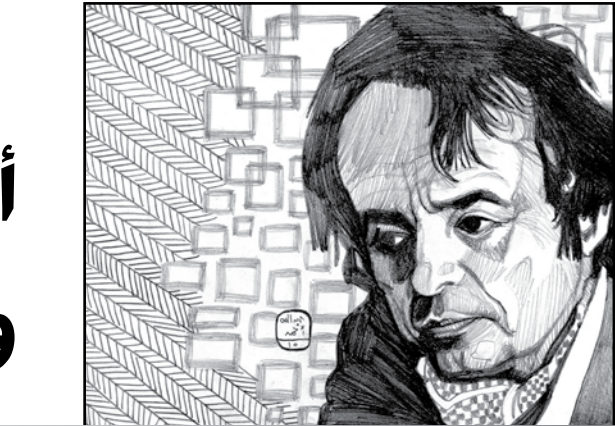


في كل سنة، وقيل إعلان جوائز «نوبل»، تشغل الصحافة الثقافية العربية ومثقفوها بصناعة ترُقّب مشير. ترُقّب لاحتِمال «مزمّن» بفوز الشاعر السوري أدونيس بجائزة «نوبل للآداب». في كل سنة، تُجَدّد هذه الصحافة الحديث عن موقع أدونيس من خريطة المرشّحين للفوز بالجائزة، وموقعه في القائمة، وتنتقل تصريحاتٍ، من هنا وهناك، تدعم هذا الترُقّب.

أصبح الأمر أشبه باستمّناء جماعي، تمارسه ثقافة عاجزة، شخِعة. فجائزة «نوبل»، التي يبتدّ عمرُها إلى أكثر من مئة سنة، لم يفز بها سوى أديب واحد من الأدباء الذين يكتبون بالعربية، على ما هو معروف، على الرغم من التأريخ العريق لهذه اللغة وآدابها. وحين يجرّج أدونيس، عقب إعلان الجائزة، من القوائم جميعاً، تتذكّر هذه الثقافة - الضحية سياط جلاديهما، وتنتبه إلى أن هذه الجائزة مسيّسة، وأن كثيراً من العظماء لم يصلوا عليها. وبتنا نتذكّر، في كل تشرين من كل سنة، أن بورخيس لم يحصل على الجائزة. لقد أصبح تشرين موسماً للتضامن مع بورخيس.

هذه السنة، كان الاستمّناء أكثر شدّة، والترُقّب بدا أنه سينفجر على حقيقة. الكل تهيّأ لأن يتهمجأ اسم أدونيس تغلنه الميديا العالمية فائزاً بـ«نوبل». والكل، أيضاً، تعامل مع الأمر بمنطق الضحية وسياساتها: أن هذه السنة ملائمة، تماماً لأن تَمَنّج «نوبل» لأدونيس، مع الربيع العربي ونقطته العظمى، الثورة السورية، ولا سيما بعد الرسالة التي وجّهها إلى بشار الأسد، يطالبه فيها بالمبادرة لإنقاذ سوريا وقيادة مشروع يضمن تداول السلطة. وعلى الرغم من ضحالة الرسالة، التي ظلّت تنتظر المبادرة من نظام استبدادي، ذلك «أن أمل أدونيس في الرئيس وفي النظام أمل دائم»، كما يعبر عباس بيضون في تعقيبه على الرسالة، افترضت الضحية أن سياسة الجلاّد (اقرأ: الغرب) ستضطره إلى منح الجائزة إلى شاعر سوري، جزءاً من العداء للنظام السوري، وعرفاناً وتكريماً للربيع العربي.

هذا المنطق ينطوي على افتراض ضمني بأن أدونيس سيَمنَح الجائزة لدوافع سياسية، وليست فنيّة. ولكن، ما أفسى أن يَكرّم الربيع العربي من خلال أدونيس. ما أفسى أن يُعدّ رمزاً أو أحد رموز هذا الربيع، وهو



أدونيس، رسم: عبدالله أحمد.

حيدر سعيد

الذي لم يتخذ موقفاً واحداً من نظام «البعث» في سوريا طيلة ما يقرب نصف قرن من حكمه. وحتى مع الثورة السورية، كان أدونيس متردّداً، لم يرسل رسالته إلا من باب إسقاط العتب. كان يُجّاج بأن الثورة ستقود الإسلاميين إلى الحكم، وأن المشكلة - في الأساس - هي الحاجة إلى علمانية حقيقية، وقد افترض، عبر طيات عدّة من الجاز، أن «حزب البعث» السوري ذو بنية دينية. قد تكون هذه الحجّة صحيحة، ولكنّها لا تستند إلى فهم للمنطق الداخلي للاستبداد، والاستبداد الذي شهده التأريخ منذ القرن الثامن عشر كان علمانياً في الغالب. ومن جهة ثانية، يُبطن الخوف من الإسلاميين، هنا، ترييراً للاستبداد، فضلاً عن القراءة الخاطئة (وأدونيس يعوزه كثير من السوسيولوجيا) للعوامل التي مكّنت الإسلاميين في المنطقة. إنهم ناتج من نتائج الاستبداد. إنهم تعبير عن قهر وتنشويه مستمرّين لروح الإنسان وتدمير للقيم المدنية. وإن بقاء الاستبداد لا يعني سوى تقول أكثر للإسلاميين. بقاء الاستبداد سيزيد من مخالفهم، وليس أمالكم من حل سوى أن تفتح الحراك السياسي، أن تزيل الاستبداد، لتعيد لروح القهقورة نقاءها. في الوقت نفسه، وبعيداً عن أيّ ضجة إعلامية، بعيداً عن أي خير، حتى وإن كان مفتضياً، بعيداً عن أن نعرف أي شيء عن القوائم القصيرة والطويلة، فازت عربية أخرى بالجائزة، بينيّة، مولودة سنة 1979، حين كان أدونيس يقف على عتبة الشيوخة، مثقفاً، نجماً. توكل كرمان فازت بـ«نوبل للسلام» لنشاطها المدني في مواجهة الاستبداد، وهو ما غدّ (ويمكن أن يكون بالفعل) تكريماً للربيع العربي.

توكل كرمان تتحدّر وتنتمي إلى حزب إسلامي. وفوزها بـ«نوبل» يوفّق إلى أيّ حد يمكن أن يكون الإسلاميون جزءاً من مشروع التحديث، العلماني في النهاية. كان خطابها في حفل تسلّم الجائزة علمانياً بامتياز، تحدّثت فيه - بوضوح - عن فكرتي «المساواة» والاعتراف بالآخر»، وهما إنتاج مضطّ للحداثة الغربية، إذ لم يُنْجِج التراث الإسلامي سوى مجتمعات تراتبية وامتثاناً للآخر. وأن نحتفي بتوكل كرمان، الإسلامية الفائزة بـ«نوبل»، يعني أننا نطمح إلى أن نكسر الغرور العلمانوي الذي

يرى أن مشروع التحديث يبدأ به، وينتهي به، وأنا نقترّب من الإيهان بأن هّة شركاء في هذا المشروع. المسافة بين أدونيس وتوكل كرمان أكثر من مهمة، وأكثر من حرجة، مسافة تحكي رحلة تحوّل وتغيّر في فكرة «المثقف».

في سنة 1974 أصدر أدونيس كتابه «الثابت والمتحوّل». وهو، بلا شك، واحد من أهم ما قدّمته الثقافة العربية الحديثة. في هذا الكتاب حاول أدونيس أن يشرح أن الثقافة العربية، بشكلها الموروث السائد، ذات مبنى ديني، بتعبيره، بمعنى أنها «ثقافة اتباعية»، أي ثقافة تتبع «الثابت»، ويتخذ من ثباته حجّة لثباته هو. ومن ثم، ييني «الثابت» أحقيته على ماضي يُفسّره تفسيراً خاصاً، ويفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص. ويرى أن الثقافة الاتباعية ترفض الإبداع وتدنيه، فالإبداع ينتجه «المتحوّل»، أي الفكر الذي إما أنه لا يرى في النص أيّ مرجعية، ويعتمد على العقل لا النقل، وإما أنه ينهض على تأويل يجعل النص قابلاً للتكيّف مع الواقع وتجدّده. ومن ثم، يرفض «المتحوّل» أحقية «الثابت». ويرى أدونيس أن الثقافة الاتباعية تحول دون أي تقدّم حقيقي. ولذلك، لا يمكن أن تنهض الحياة العربية وبيدع الإنسان العربي إذا لم تنهَدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، وتتغيّر كيفية النظر والفهم التي وجّهت هذا الفكر ولا تزال توجّهه، وأن أصل الثقافة العربية لا يحمل في ذاته حيوية التجاوز المستمر، إلا إذا تخلّص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي. وعلى الرغم من أن أدونيس يقول - دفاعاً عن أكاديمية كتابه - إن مصطلحي «الثابت» و«المتحوّل» مصطلحان إجرائيان وصفيان، وليسا تقيييين، فإنه يقول أيضاً: «إن هذه الدراسة هي مشروع لوصف الثقافة العربية كما هي، في ثابتهما ومتحوّلهما، بغية فهمها كما هي، من أجل تغييرها كما يجب أن تكون».

كتب أدونيس هذه الأفكار أواسط السبعينيات، عشية بداية عصر الأسلمة في المنطقة، أسلمة المجتمع والسياسة والمجال العام، بمعنى أن هذا الكتاب - على أهميته وخطورته - لم يستطع أن يثّي الناس عن «الثابت»، ويقودهم إلى «المتحوّل»، بل على العكس،



تماماً وتماماً وتماماً، أصبحت مجتمعاتنا أكثر تمسكاً بـ«الثابت» وغزواً عن «المتحوّل».

إذاً، إلى مَن توجّه الكتاب؟ وما قيمته؟ هل هو مجرد هذيان أو تجريدات سوربالية؟

هذا سؤال من هواجسي، ولا يخصّ أدونيس. هل المثقف كائن غريب، ينتج تلاسماً لا يقرأها أحد؟ هل هو صاحب مشروع تنوير؟ تنوير ماذا؟ ولِمَن؟ هل هو يخاطب أقرّانه من مجتمع المثقفين فقط؟ هل يريد أن يُبشّر بمشروع التنوير بين فئة تنتمي إليه، تعرف وتحمل، هي أيضاً، هذا المشروع؟ ما معنى أن يخاطب فئة بشيء هو لها أشبه بتحصيل الحاصل؟

المسافة بين أدونيس وتوكل كرمان هي المسافة بين رؤيتين لمشروع التحديث: أن تؤمن بأنه مشروع فوقّي، ينبغي له أن يبدأ من البنى الفكرية، التي نطن أنها عميقة، أو أن تؤمن بأن التحديث مشروع يُدار من التفاصيل، من العناصر السفلية...

من الثقافة، بوصفها طريقة حياة، لا بنى فوقية مجرّدة. قبل نحو سنتين، كتبت عن طه حسين وأدونيس ومحمد عابد الجابري بوصفهم أهم ثلاثة مثقفين في الثقافة العربية الحديثة. قلت حينها إن هؤلاء الثلاثة كانوا جروحاً نرجسية للذات العربية، كسروا إيمانها بنفسها وشعورُها بطهرها، ففي الوقت الذي تشكل فيه هوس جماعي بأن أزمة العالم العربي، ثقافة ومجتمعاً وسياسة، تكمن في الخارج دائماً، حاول هؤلاء أن ينقلوا تصوّر الأزمة إلى الداخل، إلى الذات العربية، التي ليست - منذ الآن - بريئة من أزمتهما.

ولا أزال، إلى هذه اللحظة، أؤمن بالأهمية الاستثنائية لهؤلاء الثلاثة. غير أن هؤلاء، الذين أرادوا أن يهرنوا هذه المجتمعات على الشك بتراثها ونقده، وعلى إعادة صياغة علاقتها بالحداثة الغربية، لم يخلّفوا - في النهاية - سوى تقديس أكثر لهذا التراث، وعاء أكثر للحداثة.

هذه النقدية، إذاً، ليست كلّ شيء، بل هي جزء محدود من مشروع أوسع. النقدية هي في مكان آخر أيضاً. وهذا المقال ليس عن أدونيس، ولا عن توكل كرمان. إنه مناسبة متجدّدة لأن أشرح ما حاولت أن أشرحه مراراً، ولكن بأمثلة عينيّة، متجسّدة. هذا المقال يراقب كيف تتحرك فكرة «المثقف» وماهيّته في الثقافة العربية... من المثقف المفترّب، المتعالي عن الشأن العام، الذي يأبى لكلمته أن تنغمس و«تتلوّث» بالسياسة، إلى المثقف الذي ينخرط في التفاصيل التي تحرك المجتمعات... من المثقف الذي تقف فاعليّته على الكلمة، إلى المثقف الذي يذهب بكلمته إلى ما هو أبعد، وأبعد.

أعادتني مقالة «شعراء» في «الفرال ولحم الحارّي/ لماذا يموت العراقي الآخرون يفتّون هنداً ويستعطفون نواراً؟/ «الفاوون»، إلى تلك الوفود الشعرية والصحافية التي كانت تتوافد وتنهافت لحضور مهرجان المربد في العراق، والذي ارتبط بشخص صدام حسين ارتباطاً وثيقاً من خلال قصائد المدح والتمجيد المباشر وغير المباشر له.

كان الشعراء الكويتيون في طليعة تلك الوفود، حتى بات المربد إياهم المفضّل الذي يتباركون بالذهاب إليه سنوياً، وكثيرة هي الأسماء التي شاركت به، وأنا هنا لست بصدد نشر قائمة بأسماء كل من مدّد الطائفة، لكن استذكّار بعض هؤلاء مفيد: سعاد الصباح، محمد الفايز، جنة القريني، خالد سعود الزيد، عبدالله أحمد حسين الرومي، علي السبتي، طيبة الشذر... إلخ.

لقد مدح شعراء الكويت وأدباؤه صدام حسين وزبانيته إبان الحرب العراقية - الإيرانية، وأتى ذلك بمحض إرادتهم أي دون ضغط، على عكس ما حصل مثلاً مع زملائهم العراقيين، وكانت الشاعرة الكويتية سعاد الصباح من الشاعرات اللاتي دخلن حلبة المنافسة والسباق في

مدح وتجييل شجاعة الطاغية ونظامه، مع أنها قامت بذلك لإيمانها التام بما يقوم به ولم تفعل ذلك من أجل شهرة أو مال، فهي ابنة أسرة خليجية حاكمة ومعروفة.

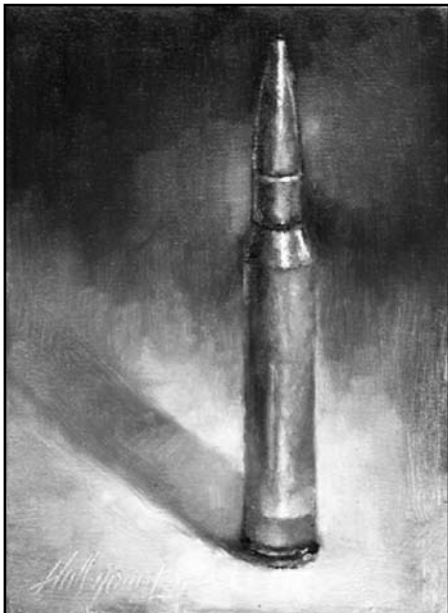
لكنها عادت وأسقطت تلك القصائد من تاريخها الشعري تماماً بعد تبديل موقفها من النظام إثر غزوه الكويت. تقول الصباح في «قصيدة حب إلى سيف عراقي»: «لماذا تقاثل بغداد عن أرضنا بالوكالة/ وأوبانا بالوكالة/ وترس أعراضنا بالوكالة/ وتحفظ أموالنا بالوكالة/ لماذا يموت العراقي حتى يؤدي الرسالة/ وأهل الصحارى سكارى هناك... في عشق الطاغية.

وما هم بسكارى/ يجّون قنص الطيور/ ولحم الغزال ولحم الحارّي/ لماذا يموت العراقي والآخرون يفتّون هنداً ويستعطفون نواراً؟/ لماذا يموت العراقي والتافهون/ يهيمون كالمشترات ليلاً ويضطجعون نهاراً؟/ لماذا يموت العراقي والمترفون/ بحانات باريس يستعطفون الديارا؟/ ولولا العراق لكانوا عبيداً/ ولولا العراق لكانوا غباراً».

فالشاعرة لم تكفّف هنا بتمجيد نظام الطاغية، بل وجّهت نقداً لاذعاً لأبناء وطنها بوصفها إياهم بالسكارى الذين لا يهتمهم سوى ملذاتهم الشخصية. ولم تكن الصباح بالطبع الشاعرة الكويتية الوحيدة التي قامت بذلك، فالشاعرة جنة القريني أصدرت ديواناً كاملاً تتغنّى في مجملها بالنظام العراقي، وقد كانت القريني من الموظفات على حضور مهرجان المربد، ولنستمع إليها وهي تمجّد «فيالق العر والنصر» في الحرب العراقية الإيرانية في قصيدتها المعنونة بـ«بيان من قاطع التحرير في البصرة»: «عراقيون قولكم الوفاء/ ومن طباعكم العطاء/ وفي سماكنم تلوح حميّة الأرض التي شربت/ محيطات الدنى منها/ كؤوس بهاء/ وفي دمكم يصيح إباء تاريخ/ شموخ مفاز/ تغلي عروبة أمّة ذاقت صنوف الغدر/ والكران».

وعلى عكس زملائهم في داخل العراق الذين عاشوا مختلف الضغوط، لم تكن التبريرات التي استخدمها الشعراء الكويتيون الذين مدحوا الطاغية طوق نجاة بالنسبة إليهم، فالإدانة التاريخية والشعرية والأخلاقية لا بدّ منها للكشف عن الوجه الحقيقي للمثقف والشاعر العربي الذي استخدم حاجة في نفسه للوصول إلى رضا السلطة عنه. وفي كل مرة سيسقط فيها طاغية، سيظهر لنا الشعراء بالتبريرات ذاتها والحجج الوامية ذاتها، ولكن السبب الحقيقي والمباشر هناك... في عشق الطاغية.





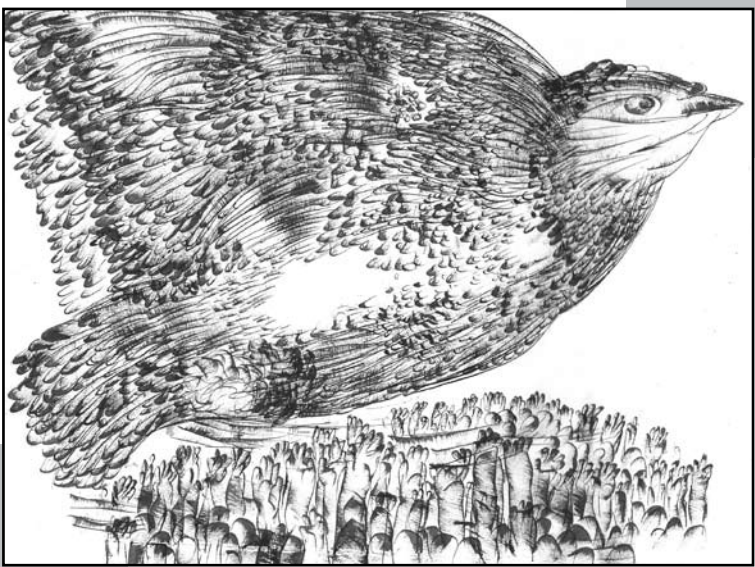
رصاصة  
هال غروت.

سامر أبو هواش

## سوف أقتلك أيها الموت قصيدة بصرية

«القائد» أو «الزعيم» بكلمة أو خطاب، بل بات كل فرد تَوَاقاً إلى فسحة من الضوء بعد عقود وعقود من الظلام. هكذا، ربما لن يخفى على قارئ هذه القصيدة أنني عمدتُ - في اللعبة الشكلية، لعبة المرايا البصرية التي حاولت إنتاجها في هذه القصيدة، محاولاً أن أعكس طغيان العنصر البصري في هذه الثورات، وفي محاولات قمعها على السواء - إلى تنويع عبارة «الشعب يريد إسقاط النظام» إلى «الولد والبت والرجل والمرأة» وأضفت طبعاً التمثال الواضح مغزاه والواضحة أيضاً مجانية حضوره على ما سعت إليه على الأقل. فإذا كانت الصورة - صورة القتل - على مثل هذه المجانية، فإنني لم أجد بداً من أن أعكس ذلك بمجانية مماثلة من حيث اللغة التي تفرّ من الشعر ومن البلاغة إلى مجرد التكرار الرتيب، شبه الحسابي في بعض الأحيان... هذه مرثية، أو نحيّة، لأولئك المسفوكة دماؤهم على الطرقات، المزجج بهم في الزنازين، «الجردان» و«الخونة» الذين هتفوا ذات ربيع عربي: الشعب يريد إسقاط النظام.

«لأروي كمن ينفّ أن يرى» بسام حجار		
ولّد.	دائماً اللحظة نفسها: أحدهم يخرج من الباب. الباب خشبيّ، قديم. الباب، لسبب ما، يرشّخ ماء أو نظرات أصواتاً أو سحياً قديمة.	امراة.
بنّت.	أحدهم يخطو بين الباب والباب ويبقى كذلك	كان أيادي بعيدة تلوّح بالمناديل.
رجل.	ليس أكثر من هنيئة واحدة.  هنيئة تتريّث عند الباب	ولّد بنّت. رجل. امراة.
	من كان يحسب أن ثانية واحدة يسعها أن تدومَ عمرأ كأملاً؟	هنيئة تقف عند الباب الماكر الذئب الحنين يتقن الحفر في جلد اللحظة.



بشار  
العيسى.

تنهضُ بلا نهوض. جسّد يسيلُ من البلازما.  
دمٌ يمتلُ من النبتة واللوحة. أخطاء اللحظة!  
أخطاء اللحظة! فلتتكلم الستارة الآن. فلينبط  
المربع في نسج الكتبة. في شرايين السقف.  
ظاهرُ المسألة: دمٌ يجري في الشوارع.  
ظاهرُ السؤال: من يحكمُ هذا القبار؟  
لا سلطة لي على الهواء.  
لا كلمة لي على الليل.  
لأبعثر المبعثر، لأخطم المحطم.  
لا كلمة لي على الليل. القمر معلقٌ  
بين أسنان قتلة غابرين. كثافة الأشياء: قبلةٌ  
تقتصُ الشعاع، لأنه الظمأ الكبير إلى الصباح، إلى  
الغيمة التي تويّج اليد من أجل إبهاء غامضة.  
القيضاتُ العارية: مستنون يولدون في الحجرات.  
لا يكفي الحبّ يا حبيتي. تحتاجُ هذه  
الوردة إلى حفة من الشمس لتصدق يدك.  
أثقلُب على السرير. روجي تصرّخ بك:  
أنا المشتّت، المتفرّق، الممزّق...  
عليك أن تجمعي روجي الآن.  
ولو في كوب. ولو في إناء.

تنهضُ بلا نهوض. تفكّر في تلك الثقوب  
السود. تفرّق في تلك الثقوب السود. تفركُ  
يداً بيد، يداً بحجر، يداً بشجرة. شجرة  
بشجرة. لا العصافيرُ تفودك من العتمة، ولا  
الظلالُ تحمي شبحَ نومك الطويل. تصرّخُ  
في الغرباء: يا أيها الغرباء! تصرّخُ في  
الموتى: يا أيها الموتى!  
أشلاءُ أسماء تسيل من المرايا. صرخاتُ  
حالمين تنهمرُ على الزجاج. في الخارج  
ضبابٌ كثيف  
ينبح  
لغاته السريّة العالية.

ولّد: في عينيّه عالمٌ يجري.  
بنّت: في عينيها عالمٌ يقفز.

ولّد. بنّت.  
ولّد - بنّت.  
ولّد - ولّد.  
ولّد يأكل.  
ولّد يشرب.  
ولّد يقفز.  
ولّد يجري.  
ولّد سرير.  
ولّد صندوق.  
ولّد خزانة.  
ولّد تابوت.  
ولّد ملاءة.  
ولّد أمام التلفزيون.  
ولّد أمام الشاحنة.  
ولّد أمام اللوحة الإعلانية.  
ولّد أمام التمثال.  
ولّد أمام أطياف التمثال.  
ولّد أمام جنون التمثال.  
ولّد أمام اللاشيء.  
ولّد أمام كل شيء.  
ولّد أمام الطاولة.  
  
ولّد أمام المفسلة.  
ولّد أمام عدسة.  
ولّد تحت مائدة.

ولّد. بنّت.  
رجل.  
امراة.  
نجهلُ  
أسماءكم  
أيها  
الموتى

(\*) من كتاب يصدر قريباً لدى «دار الفاوون».

لوحة لأكاسيكياني.



محمد الحجيري

## كيلوت ماغي وبعوض النوم

برغم أن والدي عاش سنوات الحرب كلِّها عند خطوط التماس، لكنه لم يرو لي أيَّ «خربة» عنها، بدا غير معنيّ بما يجري حوله، فاصلاً حواسه عن محيطه، والخير الوحيد الذي رواه لي أن غرفته تعرّضت في إحدى المرات لإطلاق نار من رشاش ثقيل، فأصيبت جدرانها بأذى كبير، وعلم لاحقاً أن كتابيياً أطلق النار حين علم بأن ساكنها مسلم من بعلبك. لم يكن والدي في الغرفة، كان في ذلك الوقت عمّي إبراهيم مع صديقه بأكلان «السودة» النيّة. لا أعرف كيف كان عمّي يعيش في تلك الغرفة، وهو الذي مات في طريقه الى بيروت في حادث سير مروّع. الوهم الذي يجمع الأب بابنه تحطّمه أوهام أخرى، هذه هي علاقتي بأبي، وبكل الأقرباء والأسلاف. الغياب يحطم الأشياء، كان أبي غائباً عن طفولتي، وبقي شبه اللحظة أكثر من أربعة عقود، كان يلكأي الحياة كما الصمت كأننا متعبيين من الكلام ولا نبرح لذة الصمت. والحياة في الغرفة لم تكن أكثر من تهرين على الموت واليأس والاحتضار. خاطر الدلباني والذي يتصرّف على اعتبار أنه سيعود في أيّ لحظة إلى البلدة، ودامت في النواذف همسات أناس ما عادوا موجودين، في الحقل المهجور أنفاس أفاع نائمة. انظر حولي، أصدع الدرج يدق قلبي بشكل أسرع. سرقة كيلوت ماغي أجراً خطوة قمت بها في حياتي، وهي بمثابة انتحار ذاتي لرغبة جامحة معلقة على شريط غسيل.

أتحدّس ملمس كيلوت ماغي على مؤخرتي كما لو أنني أكتسب رعنشتها إلى آخر العمر. أنخّل ردفني ماغي بالكليوت الزهرّي، شيء من الحلم والجنون، شيء من اليتم والشفاء الأبدي، شيء من صراخ الرغبة في الوديان السحيقة، شيء من صراخ الأصابع أو صراخ الأسنان لعضة في الردف، شيء ما لجوع الروح. قبل أن ينتهي المنام أستيقظ على زوبعة من البعوض تقتص الدم في جيبني. ماغي فتاة غريبة، لم تكن جميلة حسب المقاييس الشائعة، ولكن خلبت رغبتي. لها عنق طويل وردفان غريبان، ما أن تشفي بانجاه بولفار شمعون وأراها حتى تفجر «زواقي» اليوميّ، تُفقدني صوابي. تشفي كأنها خرجت على الشرفة تجمع الغسيل وقد فوجئت بفقدان

تقول للآخرين: «انظروا إليّ، انظروا إلى ردفيّ ونهديّ وسرّتي الطليقة، انظروا إلى أنفي ورقبتي، انظروا إليّ... أنا ماغي». تلعب بشعرها المنسدل المصّفّف لدى أفضل المزيّنين في بلدة الحدث، تمزّ بردفيها من غير قصد، وهي في طريقها لزيارة ابنة عمّا في القلب الآخر من بولفار شمعون، تُحدث زحمة سير على البولفار، بسبب ثيابها القارية. تسمع ماغي عبارات «يقبش»، «يقيرني»، وحين كانت تقول لها والدتها نورمان «تستّرّي ماغي»، تصرخ بصوتها الناعم والإباحي: «ماميبي مش مزلطا!! ثم لا تلبث أن تمشي بخطى متسارعة كأنها تتحدّى كلمات والدتها القليلة، التي لم تتردّد في بعض المرّات بتهديد ماغي بوالدها الذي يأتي متأخراً من عمله، واعتاد في لحظة الغضب ألا يتحدّث مع ماغي بلسانه، بل ينظر إليها بعينيّه نظرة صارمة، فتعرف ماذا يريد وتذهب إلى غرفتها، أو تجلس قبالة المرأة.

لم أتحدّث مع ماغي يوماً ربما لهذه الأسباب رأيتها في المنام. لم أتحدّث معها برغم أنني اعتدت مراقبة حركات جسمها وحفظت ألوان ثيابها وربما عدد الشامات في رقبته، كنت أخلج أن تعرفني أنا الساكن في غرفة قدرة يصعب تصوّرها، ما أن أنخّل مقابلة ماغي حتى تراودني صورة غرفتي، التي ربما تجعلني أسقط في الامتحان، أحاول دائماً إبقاء أسرار حياتي طَيّ الكتمان، أتهرب من التعرّف إلى أي شخص من الحي الذي أسكن فيه. حين شاهدت ماغي تجلس تحت التينة أمام الغرفة مع صديقها تقرأ الأبراج الفلكية، شعرت بفوقيّة تجاهها، أسخر منها في قرارة نفسي، فأنا أقرأ الصحف يومياً وماغي من فتيات الأبراج والتنجيم. كان يؤرقني أن تصبح الأبراج مدار اهتمام الفتيات أكثر من كل شيء وأنا الذي اعتاد قراءة الكتب الفلسفية والشعر.

ماغي تُضي معظم وقتها المنزلي بالبرونيل والسوتيان، تظهر نصف نهديها، حين يزورها صديقها تنكّي على نافذة سيّارته لتحدّث معه، أراها من النافذة كأنّي أريد الوصول إلى حلمة ثديها. كان العين تخرق السوتيان إلى ما بعد السرة، لم أعرف ما هي العلاقة التي كانت تجمع ماغي بأصدقائها الكثر، لكني لاحظ أنهم يطيلون الوقوف بسيّارتهم عند مدخل بيتها، ويُكثرون الابتسام

لها كما لو أنهم يرغبون بها جميعاً، كأنهم يسجدون للعبور إلى سريرها. خاطر الدلباني والذي لم يكن يعرف أنني «أصبص» على الفتيات في البيوت المجاورة لغرفته، لا أعرف إن كان هو «يُصبص» أيضاً. في أحيان كثيرة أسأل كيف أمضى نصف عمره في غرفته؟ كيف أحبّ والدتي؟ كيف تزوّج وكيف أنجب الأولاد؟

لا أعرف كثيراً عن حياة والدي في سقي الحدث، سمعت والدتي تقول أكثر من مرّة إنه يعيش تحت القصف والنار، أو عند خط التماس في المنطقة المسيحية من بيروت. الناس في البلدة يظنون أنني عشت بيتماً. ذات مرّة قال لي الراعي الذي يُسمّونه كريستوف (أبو أحمد) بعد إشكال معه في البراري: «روح لَمْ بيك من بين الكتاب». كريستوف إذ يتحدّث يعتبر كل مسيحي هو كتابي، وكل كتابي هو قاتل. لم يعن كلامه لي كثيراً آنذاك، ولم أفهم قصده حتى. بقيت لسنوات أفخر بأن والدي يعيش بين المسيحيين وأجد في ذلك تمايزاً عن الآخرين. كريستوف يكره المسيحيين لأنهم يحكمون لبنان ويقدّسون الصليب.

روى شقيقي الأكبر فاضل، والذي شارك في «حرب جبل لبنان» عام 1983، أنه شاهد أثناء تلك الحرب كريستوف يرفس جثة قتيل في الحرب يريده أن يستيقظ، لم يكن كريستوف يعرف أن الإنسان يموت، كان يعتبر الميت نائماً. في خضم المعارك حمل كريستوف «الكلاشين» ومشى على خطوط الجبهة، لم يفكر أن الرصاص يُطلق عليه ويصيبه... مشي في كل الاتجاهات.

في إحدى المرّات، نام في كهف، وضع جثة أحد القتلى كمخدّة، كان الكهف أشبه ببراد الموتى ومع ذلك نام كريستوف فيه ووضع جثة تحت رأسه. يشمّ كريستوف رائحة الموتى ولا يهتم ولا يعرف أنها رائحة الموتى. الأرجح أن كل مراهق لا يعرف معنى الموت وكل محارب يجعل معنى الحياة. أتذكر كريستوف وأضحك، وأنا أجلس في غرفة والدي، أتذكر شعر لحيته الذي كان يغطي وجهه حتى أطراف عينيّه، ويبدو كإنسان الكهف الذي لم يرَ البشر يوماً. لاحظت لاحقاً أن أولى علامات فهم الكتابة اكتشّاف معنى الموت.

لم أنس ما قاله كريستوف عن والدي، كيف عاش بين المسيحيين بل كيف تحمّل صاحب الفيلا هؤلاء السكان الذي قطنوا في الغرف الصغيرة الأرضية من منزله. سمعت والدي يقول: «لقد حمانا أبو الياس في الحرب، ما يسمح للمسلحين المسيحيين بالاقتراب منا».

الحجر يجلب الرغبة... والمنامات لا تنتهي...

لا أدري إن كان هناك ما يمكن تسميته بالأدب الفلسطيني الجديد. أساساً لست أكيداً إن كان هناك مدلول واضح لما يمكن تسميته بالأدب الفلسطيني. لست هنا أنفي فكرة أن هناك أدباً فلسطينياً، لكني أطرح سؤالاً حول الموضوع فحسب: ما هو الأدب الفلسطيني؟ ومنه: ما هو الأدب الفلسطيني الجديد إن كان ثمة جديد؟ والسؤال الأهم: بأي معنى هو جديد؟ سأترك الإجابة عن السؤالين الأخيرين لمقالة أخرى، وسأتكلّم هنا قليلاً عن مفهوم الأدب الفلسطيني لننطلق منه، لاحقاً، إلى تناول صفة «الجديد» لهذا الأدب.

لكل بلد في هذا العالم أدباء ينتمون جغرافياً إليه، يكتبون أدباً يُصنّف تبعاً لذلك البلد. وقد يُصنّف تبعاً للغة إن أريد توسيع - أو ربّما تضيق - المساحة التي يهتلها هذا الأدب. أما بخصوص الأدب الفلسطيني، وحتى السينما وجميع أشكال الفنون، فالفلسطيني المنتمي إلى هذه البقعة جغرافياً سيكون بأدبه أحد ممثلي هذا البلد، أحد المنتجين لأدبه وفنّه، والأمر ببساطة يعود كون فلسطين تعدّت بقصصيتها مساحتها الجغرافية لبدل مفهوم «الأدب الفلسطيني» على الأدب الخارج من هذه القضية، لا من هذا البلد. كما السينما الفلسطينية هي التي تخرج من القضية بغض النظر عن الانتماء الجغرافي و«الوطني» لصانع الفيلم. هي بالنهاية تُصنّف ضمن السينما الفلسطينية.

كان هذا البعد الأممي للقضية أدبياً وفنياً أكثر إقناعاً في سبعينيات القرن الماضي ومثانيياته حيث كانت تمثل هذا البلد سياسياً «منظمة التحرير»، وكانت منظمة ثورية رغم الميول السلطوية لرئيسها منذ بداياته، والمنظمة في النهاية تشمل فصائل ثورية فعلية، كما «فتح» الفصل الثوري نظرياً، وكانت تمثل شعباً يعيش ثورة تخطّته هو وبلده جغرافياً. وانعكس كل ذلك على الأدب والفنون، فكان الأدب فلسطينياً لانتمائه عقائدياً لهذه القضية، لا انتمائه قدراً لهذه الأرض، وكان الفلسطيني المنتمي إلى هذه الأرض، أحد هؤلاء المنتجين للثقافة الفلسطينية. (هل كانت أربع ساعات في شاتيلاً؟ لجان جينيه مثلاً أدباً فرنسياً بقدر ما كانت أدباً فلسطينياً؟). كان هذا الكلام أكثر إقناعاً أيام الثورة. أما الآن فما عاد يُقنع سوى قلّة (وأنا منهم) لا تزال تعتقد أن القضية لم تفسر أبعادها الأممية.

لكنّ طبيعة الثورة اختلفت الآن، الأحزاب الثورية الفعلية ما عادت كذلك، رغم أنهم لا يفوّتون فرصة دونها ترديدهم بأننا في مرحلة تحرّر وطني وليس بناء دولة،

وهم في النهاية يتبعون حركة «فتح» في سعيها المملّ والمخزي للحصول على اعتراف بدولة فلسطينية لا تعدو كونها مسخاً، وقبل ذلك افتعالها «اتفاقات أوسلو» المشؤومة، وقبل ذلك الانهيارات الوطنية المتتابة لرئيس الحركة ياسر عرفات. كل ذلك ساهم في زوال فكرة فلسطين الوطن - القضية عند كثيرين، لتتصر فلسطين سياسياً في بقعة جغرافية ما فتئت تتأكل، وانعكس ذلك بطبيعة الحال على الأدب الخارج من هذه القضية والمعيرّ عنها (أو أنها لم تعد قضية، والآن لم يعد هناك من يؤدّ الانتماء إلى ذكرى قضية). بعدما تحوّل الوطن إلى قضية تحرّر وطني مع الثورة المعاصرة، عادت القضية لتصير وطناً، أو أقل من ذلك؛ بقايا وطن، أو أقل من ذلك؛ سلطة على هذه البقايا، أو أقل من ذلك؛ سلطة لا تفكّل من اسمها غير اللفظ.

بعد ذلك كله، سيّتحوّل مفهوم «الأدب الفلسطيني» لينحصر في ما يصدر عن هذه البقعة الجغرافية، لا أتكلّم على بقايا البلد، بل البلد كاملاً، فقد فلتّ هنا المفهوم الثقافي لمفردة «فلسطين» عن المفهوم السياسي، وهذا حسن، إلا أنني أخاف أن يأتي يوم ينحصر فيه «الأدب الفلسطيني» فيما يخرج من الضفة وغزة، وأن يُعتبر الأدب الفلسطيني الخارج من الأراضي المحتلة عام 1948 أدباً إسرائيلياً، رغم أنه فلسطيني بكل ما فيه قبل أن يكون بلفته. أما عن الأدب الفلسطيني خارج البلد، في المخيمات والشتات، فكثير من الأدب الذي يكتبه اللاجئ الفلسطيني قد لا يؤخذ على أنه أدب فلسطيني مكتمل الانتماء، وقد لا يُعتبر فلسطينياً بالأساس، وهذا الاعتبار قد يأتي به الأديب نفسه لرغبة منه في الانفصال عن هويّته الوطنية المتوارثة، وهذا غير مأسوف عليه، أو يأتي من كل العالم ما عداه في رغبة منهم لفصله عن هويّته الوطنية المتوارثة.

بعدما كان الأدب الفلسطيني هو الأدب الذي يُمثّل القضية الفلسطينية بغضّ النظر عن الانتماء الجغرافي للأديب، أي بعد أن كانت «الفلسطينية» انتماء بالإرادة لأي إنسان كالانتماء للتحرّر والحرية بمفهومهما الأممي، اليوم بات الأدب ذاته عند كثيرين منحصراً في ما يخرج عن بقعة جغرافية لا تمثل حتى 22% من مساحة فلسطين، وفقاً لاعتبارات سياسية سمت إليها السلطة الفلسطينية و«فتح»، اعتبارات لا يخلج مثقفو سلطة رام الله من إسقاطها ثقافياً، ليعطوا مفهوم «الأدب الفلسطيني» معاني جديدة سيكّنها أدب جديد آخر يكتبه شباب خارج الوطن وداخله، يعطون مضموناً مختلفاً تماماً لصفة «الجديد» من هذا الأدب، أو لمفهوم «الأدب الفلسطيني الجديد».





بورخيس،

رسم: كامبيرون ستيوارت.

علي البزّاز

يُنسبُ بورخيس ولادته إلى المجهول، الذي يحتاج تفاصيل مألوفة وساعدة في الذهن مثل ذكر السنة والمكان، كي يصبح معلوماً على صعيد وثيقة الميلاد الرسمية أو النشأة الاجتماعية. وكأنّه يفرض على المعلوم مجهولا ينتمي الاعتراف إليه. اعتراف تتفاقل عنه الحياة الاجتماعية، وشهادات الكتاب على السواء يقول: «ولدتُ في مكتبة كبيرة». يكتفي بالمجهول، فلا يذكر سنة الميلاد ولا المكان حرصاً منه على سلب المعلوم علانيته، وتنوير المجهول. مقصده هو نظام الاستعارة المعلوم في جل قصصه. حيث سلب الأشياء مألوفية نظمها السائدة، سلب حياديّتها في الإشارة، وإرغامها صفة التواطؤ، عندئذ تستسلم إلى الغرابة، معارضةً المألوف.

أمّ بورخيس لها علاقة بهذا التعارض، تلغي التطابق مع السائد، وتميئُ لاحقاً للاختلاف عندما وضعته في المكتبة. قليلات نساء التعارض، نساء الاختلاف. تستفيد حادثة الولادة من خيال الأسطورة، ومن الثقافة العربية التي نهل منها بورخيس، فلم يفارق كتاب «ألف ليلة وليلة»، مشتغلا عليه بوصفه كثير الكلام وإن سكت لسان الرواي فيه. تتعلم في أواخر حياته اللغة العربية، وشغف بحرف الألف. ولادته في مكتبة سوف تصنع حياته كلّها، إبداعاً ذا عفة اجتماعية.

ولد علي بن أبي طالب في الكعبة، انشق جدارها كي تتمكن أمّه من وضعه فيها، صارت الكعبة له قبلة عمل واختلاف حضور، فهو يخالف السائد، كأسلوب حكم حينذاك عندما أصبح خليفة. الولادة في الكعبة، جعلت الطهارة تميمن عليه وتقرّبه من الأسطورة، لذا لم يحدّ في حياته عن مفهوم البطل التراجيديّ، كذلك عن الحاكم الطوباويّ، متجلبياً في قيم بعض الطوائف، شخصية ذات ضمير أسطوريّ، تماماً كولادته. تُنثّت المكتبة في حالة بورخيس المجهول معلوماً، إذ هي مكان الميلاد، والكتب فيها العمر البيولوجي المتراكم للكتاب، حيث يقدّر عمر الكتاب بعدد الكتب التي يقرؤها. وتتشأ من طريق الاستعارة البورخيسية علاقات جديدة معرفيّة ومكانية، مكتبة - مكان تولد. كتب - عمر. أمّر الشاعر العراقي حسين مردان على أن يُكتب في جواز سفره كلمة «شاعر» في خانة المهنة. مهنة شاعر لا توجد رسمياً البتّة، مجهولة في

بيانات الأحوال المدنية العراقية، وربما في بيانات معظم الدول. مجهول يصمّر على فرض ذاته معلوماً من طريق الاستعارة، فصفة الشاعر معلومة، والمهنة كشاعر معدومة.

ساهم والد بورخيس العضوي، برعاية ولادة ابنه المكتبية متحوّلاً صيرورة أخرى. من الأب العضوي إلى الأب الروحي. قلة تتحوّل بوعي إلى الروحي رافضة زهو الأوبة. هي بهذا لا تهتمّ إلى نسق الزمن الفارض شروط تربيته على الأبناء، فلكل فئة عمرية أسلوب تربية، قلة تتقرّب عن وظيفتها البيولوجية. يقول بلانشو: «ليست الغرابة شذوذاً بالقياس إلى معيار». خصومة السائد ليست شذوذاً، بل مانعة للتطابق. التطابق مصيبة العصر الراهن. وكان والد بورخيس ينشد المحظور في تربية ولده: «طفولتي مرّت كلها في المكتبة، مكتبة أبي الكبيرة، سمح لي بقرأة الكتب المحرّمة على سنيّ... قرأت «ألف ليلة وليلة» من أولها إلى آخرها، احتشدتُ بالسحر، كنت مأخوذاً به... ثم اكتشفتُ أنّي لم أخرج قط على هذه المكتبة»، (كتاب «مرآة الحر»، ترجمة: محمد عيد إبراهيم). خرج أب بورخيس على قاعدة دوستوفسكي «من فينا لا يريد قتل الأب؟» عندما سمح بالمحرّم أن يعارض السائد ويصبح سائداً استعارياً. في عالم منتج للتأويل والإبداع يُقبل فيه التحريم فرضاً، وليس اختراقاً يحدث مرّة واحدة. لم يقل بورخيس عبارة «الكتب الممنوعة» بل «المحرّمة»، هل يفهم هنا الدين، الوضع الاجتماعي، العمر، وهل هذا تحريم فئوي، أم هو سياسة تحريم ذات أبعاد دينية واجتماعية؟

يرتبط الممنوع غالباً بالدولة وبالقانون، لكن من الممكن تجاوزه، أمّا التحريم فيشتمل الممنوع محرّماً بوصفه اختلافاً. لأن الاختلاف سهل، مريح التناول. الاختلاف يتشابه مع الاختلاف، أمّا التطابق اختلافاً فيمختلف وهو غير الاختلاف المتطابق. يقول نيتشه: «الأ ترى إلا التشابه، وأنّ نسوّي بين الأشياء... إن هذا علامة على ضعف نظرک». فالتحريم يساوي بين الأشياء، على قاعدتيّ عدم الممارسة والتجاوز. فتتشرك الأشياء المحرّمة بمساواة انعدام التجاوز. هل المساواة ممنوعة معرفياً إبداعياً، وواجبة اجتماعياً من

جمة الحقوق والواجبات؟ يذكر علي حرب في كتابه «المصائر والمصالح» أن بن ميكلز يعتبر أن مفهوم التتوّع يطرحه الآن الليبراليون الجدد لطمس شعار المساواة. لم يفادر بورخيس المكتبة: «لم أخرج قط على المكتبة»، وبسبب سلسلة الترابط، يفكر المرء بأنّه دُفّن فيها مجازياً. هو مخلوق مكتبة؟ ولد وترعرع واشتغل وكتب في المكتبة التي تعني له نظام قراءة أولاً، ثم كتابة ثانياً. يقول: «ليفتخر الكتاب بما كتبوا، ولافتخر أنا بما قرأت»، لشيء مهم أن نكتب، ولكن ليس مجعاً ما نكتب، فالكّل يكتبُ؛ موظفو الكتابة الرسمية، القضاة، سائقو شاحنات الكلام، كتاب البعد الواحد والسلطان الواحد. الأهم أن نقرأ، ثم نقرأ في ما بعد ما كتبنا. الكتابة إنتاج قراءة، وهي تحدّد وضعك الاجتماعي: معزولا وحيدا، ثرياً فقيراً. مرارٌ شهرة أم كيف دعاية؟ فالمكتبة المحرّمة منفى. آدم وجوه أكلأ من شجرة المعرفة، أي قرأا الكتب، فحل عليهما النفيّ.

يفتخر أولئك الكتاب بحسب التأويل البورخيسي مرّة واحدة بما يكتبون. فخرٌ ضعيف ذو شك في أحقيته، فخر يمكن استرداده، فهو إنتاج منه، لأن شة ظلاماً في بنائه المعرفي لا تعرّف مصادره، وإن يبدو سائداً يطلّ. أمّا فخر القراءة، فمزدوج، يتعلّق بنظام متغيّر، ذي علاقة تبادلية، قراءة - كتابة، وعليه فهو مركّب. تشير عبارة «أفتخر أنا بما قرأت» إلى التواضع ظاهرياً، لكنه تواضع مركّب بمعنى تراكميّ. غرور في خلاف مع التواضع الفجائي الذي يأتي على سجيّة التقائبة، يزدان الفخر هذا بكبح القراءة. ألا ترتبط مجهولية مكان وعام الولادة بالعمى، لجمة الظلام مرادف العمى؟ ارتباط في حالتي بورخيس والمعري، أريد له شكل الانفصال. انفصال عن العمى، فهذان البدعان خالفا الظلمة من طريق نفي الظلمة. الكتب وعكازة الأعمى تنفي الظلمة. لاحظ بورخيس، أمّين المكتبة الضريير، بأن أثناء المكتبة قبله في بوينس آيريس كلهم عميان!

هناك علاقة نفي بين الظلمة والكتب، وفي المقابل، تتوجد علاقة اتصال بين الكتب والعكازة، كما تتوجد علاقة مقبولة بين السجن المفروض من قبل العمى البيولوجي، والحس المختار سجنأ داخل الكتب. يُسمّى المعري «رهبين المحبسين». هنا صحيح خاطئ،

تُفنّد كلّ من الكتب وعكازة الأعمى صوابه، فالكتب هي بصيرة الأعمى والعكازة عينيّه.

ما علاقة الكتاب بالعكازة؟

1- الضلالة: الكتاب مهما يكن مستقيماً يُشيع الضلالة، عندما يخالف المألوف؛ المتفق عليه أو المتنازع بسببه، فالاستقامة مثلاً في المفهوم السلفي تتنوّع وتتعدّد. ما يعذه سلفي نجاة، يعتزّه سلفي آخر ضلالة. وهكذا العلماني والكاّتب. تُضللّ العكازة الظلمة وتعوّق تحقيق غايتها التي هي ظلمة الهداية، والكتاب يحقق هداية الظلام.

2- المأوى: يُطلق المؤلّف كتابه هائماً بعد كتابته، فهو شخصياً ليس مأواه إنما محرّضه على المأوى، وعندما يقرّؤه النبيه يشتغل عليه، عندئذ، يؤوي معانيه، وهو القارئ - المأوى. العكازة من دون الضريير وجود بلا تاريخ، أي بلا وقائع ويوميات. يمنح الأعمى العكازة تاريخاً. العطاء هذا، مأوى. إنه شكل ومعنى. تتّجه العكازة دائماً بالأعمى إلى مأواه. المأوى شكل ومعنى مثل المهرجّة.

3- الأصيل: يحتاج الكتاب عملية زراعة في تربة الكاتب، وعندما ينشره يقوم قارئٌ حصيف بزراعته مجدداً، باستنباته، مثلما تُسنّبَت النباتات في الأصص، مانحاً إياه زمناً غير زمن كتابته، وشاراً غير تلك التي أنجبها الكاتب الأصلي.

4- كل من الكتاب والعكازة كلامٌ يَعدّد به: باعتبار الراوة والعصا من مرادفات العكازة.

5- اللسان: شة مقولة «لا تحيا الكتب إلا في السرد، في حياة السرد»، واللسان البشريّ أو لسان الحياة يسرد الكتب. كيف يستدلّ الأعمى بعكازته إلى الطريق؟ بالتأكيد من طريق السرد. فتتشأ علاقة إنصات واستماع تبادلية سرداً. الأعمى يشرح للعكازة وجهته. والعكازة تسرد له الطريق. علاقة استماع وإنصات ثم استدلال، يليه حدوث الفعل، من خلال فهم مشترك. هذا الفهم يُسبّب حالة الخوف والذعر من الكتب - العكازة لدى المؤسّسة الرسمية.

6- الاستغناء عن العالم الممنوح منّة: يرث البشر ثقافتهم منذ الصغر تلقيناً وتتوبعاً على ثقافة الأسرة، إضافة إلى المفهوم اللاهوتي المتوارث، الذي يُحمّ عليهم بذل الشكر والامتنان لأنهم أصداءً يمتلكون النظر. الكتاب ضدّ ثقافة الشكر والمنيّة. النظر البيولوجي ليس فضيلة، وعندما تدلّ العكازة مكان العيون، نقلّ الدور المتبادل المتكافئ مع الضريير. إن العكازة عين مكتسبة غير ممنوعة هبة، مدّربة على النظر بواسطة التفاهم مع الضرارة. 7- استقامة الهيئة: هل توجد عكازة ضرير معوّجة أو كتاب معوّج الشكل؟ توضع الكتب في الرفوف عمودية وقفاهما للمتفرّج. إشاعة استقامة، ورغم أنّ هذا العرض في الرفوف غايته الفرّجة بمعنى الانتهاك، لكن الكتاب يمتنع عن نشر محتوياته على الملأ بسهولة. تتكشف العكازة على الطريق، ويرى السابله منظرها من خلال أفق الطريق... المشابه أفق الكتاب.

8- كلاهما يشير إلى الأثر.

9- التفكير: تهيمن العكازة على تفكير الأعمى الذي يمنحها وجوداً؛ تفكيراً واستعمالا. والكتاب هيمنة المفكر فيه.

«ربما استوحى بورخيس فكرته عن العالم باعتباره كتاباً كبيراً لم تتوصّل بعد إلى فك رموزه من الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، وقد ذهب بورخيس إلى اعتبار الفردوس مكتبة هائلة، وهذه الفكرة تقرّبه من الشاعر الضريير أبي العلاء المعري - وهما على كل حال يشتركان في العمى - الذي اعتبر أن الجنّة في «رسالة الغفران» نادر أدبي كبير» (الناقد والمترجم محمد آيت لعيم في كتابه «بورخيس أسطورة الأدب»).

هل يريد بورخيس بهذه اللجمة مع القراءة أن يصبح نسخة كتاب؟ فهو مولود مكتبة، يشتغل في القراءة كأمين مكتبة، يحكم في الحياة وفي الإبداع إلى التأليف، وعكازته كتاب. أم أنّه يطمح في المسوّدة، هي، هائمة، وجائعة اكتمال دائماً. على فرض المبيّضة دائرة مكتملة غير طموحة. هل منامه مرصوف بالكتب كيقيظته؟

يذكر ابن الجوزي في كتابه «المنتظم في تاريخ الملوك والأمم»، في ترجمة الحافظ أبي العلاء الهمداني ما يأتي: «وبلغني أنه رُئي في المنام في مدينة جميع جدرانها من الكتب، وحوله كتب لا تعدّ وهو منشغل ب مطالعتها، فقبل له ما هذه الكتب؟ قال: سألت الله أن يشغلني بما كنت أشتغل به في الدنيا، فأعطاني».

## أنا وعازف الكمان

لازو

كُتِبَ على شِباكِ غرفتي:

مساء الخير أيتها المرأة

الوحيدة،

كُتِبَتْ له في رسالة:

عزلة الخير أيها الرجل الوحيد.

بخط العشق كُتِبَ على جدرانِ غرفتي:

أخُكْ بقدرِ حَفنةٍ من ترابِ الوطن،

كُتِبَتْ على حافة ديوانه:

لا أبادل قبلة منك جميع العروش.

\*\*\*

في إحدى الأمسيات،

من الجهة الأخرى لعزلتي،

كنْتُ أضحك على سرب من الطيور،

ولكنك أنيت أمام بيتنا وعزفت لي على

الكمان،

صرخت بيّنةً منجون:

أزيجي ستارةِ غرفتك أيتها المرأة

الوحيدة.

عند ذاك لم أستطع أن أضع ماكياجِي،

ولا تجميع رسائل العشق.

أنيتُ في إحدى الأمسيات،

ملأتُ فراشي بـعطر «روما»،

ملأتُ أنوثتي بنورك.
\*\*\*

أنتُ عزفت على الكمان وأنا بكيتُ.

أنتُ عزفت على الكمان وأنا رقصتُ.

أنتُ عزفتُ على الكمان وأنا أشعلتُ

سيكارة.

\*\*\*

في إحدى الأمسيات،

أنتُ عزفتُ على الكمان...

وصدمتُ نفسك بكل عزليّ،

عزفتُ على الكمان وصدمتُ نفسك بكل

أنوثتي،

مع ترديد الأغاني قلت:

ما لون ملابسك الداخلية؟

أَيَّ عطرٍ تَحبِّين؟

نَجمة أَيَّ فاكهة، أحمر الشفاه؟

عزفتُ على الكمان بيّنةً رجل مخمور، قلتُ:

أيتها الفتاة الطيّبة،

زوري حانتي،

تعالِي إلى داخل مَرَقصي.

ابتسمتُ وبيلعوم أرطب من رَمّان

قلتُ:

أنتُ أيها الرجل،

إِرم بعيداً خنجرک،

إِرم سيفک،

إِرم سوطک،

عند ذاك ادخلُ فراشي.

أنتُ عزفتُ على الكمان وقلتُ:

أنا لَدَيَّ كمان وعشَقک،

أنا لَدَيَّ كمان وقلْبک.

عزفتُ على الكمان وقلتُ:

أنا لَدَيَّ قلادة وصدرک،

أنا لَدَيَّ خاتم وإصبعک.
\*\*\*

في إحدى الأمسيات

كالريح الشديدي،

أنيتُما أنتُ وكمائك التففُتُما بي،

أنتُ رَدَدتُ الأغاني وقلتُ:

أَيَّ خنقٍ يجفطني مثل صدرك؟

أَيَّ نارٍ ترقني مثل سخونة حلمة

نثيبي؟

وأنا قلتُ شعراً:

أيها الرجل الأسمر، يا عازفِ الكمان،

هذا المساء سأُنهِمُکْ،

هذا المساء سأدُمُکْ،

أسرقُک وأضِيعُک في عزليّ.

أنتُ عزفتُ وقلتُ:

خُذي مِنِّي الكمان، ومن الآن أنا لکِ.

\*\*\*

ترجمها عن الكردية: طيّب جبار



خطوط أحمد داري.

فواز قادري

## مركب سوريا

يا ويلي... يا ويلي  
هذه الحرائق  
«بيها رجة أهلنا»  
رائحة لحم آيَامهم  
أعمدة بيوتهم الخشبية  
سواتر الحمير والخراف  
حبال غسيل لا تترتاح  
ثياب عوز لا تفارق الشمس  
حيرة خبز يلوب  
في بطون فارغة  
انكسار فرح طفل فقير  
صبيحة العيد  
(يا ويلي إذا صَفَّفت حكايا الناس  
كحدر الأدرج على بعضها  
ستصبح السماء قريبة من يدي!)  
حرائق تمشي في البلاد  
حوزيها لم يعرف الغناء  
فأضرم النيران في القافلة  
من هشيم الفرات دخانها  
من مسيله الأزرق الصافي  
من حسرة أضلاع حمص  
تباعدت عنوةً عن أقفاصها  
من بيت مكسور الخاطر في «البيّاضة»  
إلى جدران تهمض للمرة الألف  
لكي لا تسقط على أصحابها السقوف  
من جسد إلى جسد  
من مدينة إلى فلاة  
تمشي نيرانهم  
وتقذف عقارب الفولاذ  
سومومها في جراح العائلة  
من مطلع صرخة الولادة الأولى  
إلى غبار طلع أزهار وبراعم  
من أجنة في الأرحام  
إلى انعقاد الطبيب في صدور الأُمّهات  
من فطام الطفولة القسري  
وتقطّع أنفاس الرضّع الأخيرة  
بفعل قذيفة أو رصاصة  
من فحوج حوران

إلى سهول الزيف الكردي في الشمال  
من المتوسط  
إلى سويداء القلب  
تمشي الحرائق  
وتتجمّع على إثرها أرواح  
في محارق لا تخصي  
بين رمشة وأخرى  
تركض القصيدة خلفهم ولا تلحق  
وتنخر على أقدامها المرائي  
من الشمال إلى الجنوب إلى الجحيم  
آلاف الديكة تنادي الصباح:  
هلمّ أيها المستحيل  
أمسكتك من قرنيك  
ولا فكاك لك  
لأطُك جثى العاصي على أقدام مغتيّه  
وانتخب على حنجرته المجزوة النشيد.

حرائق حرائق  
ويدي لا تظال الغيوم  
لو كان لي لعصرت السراب  
أو جئتكَ بالغيث من سَحَب في الأقاصي  
وسفحت كل مائي لو استطعتُ  
لكنّ آبار شوقي عميقة  
وحبالها مقطوعة دلائي  
بَحّ قلبي من الصباح عليكِ  
وأورقت عيناَي لوعة  
خل أنا يا أمّ الشهداء  
والله خيل طفلك الشائب  
على كل مفازة صرخ باسمك:  
أقول حماة  
يا عالية الجبين  
يا رفيف روجي  
طائرُك تعب من التلطيح  
سراب خادع عشه  
وسوقاره الكليل يزرّق فرائك  
حنطة أعلامه الخضراء  
دمه قَوال: سلاماً عليك يا هواي  
سلاماً على المشمش في أطواره

على البامياء وخبز التَّنُور  
على القرق يتعنّقد على الجباه  
على بخار ثريد العدس  
بركن دافئ يحلم الصغير  
ويتنظر أن تأتي معجزة  
بالمازوت والكهرباء  
ويُرفص من البرد  
كما تفعل الحياة  
سلاماً على الخبز  
تدور صورته في أعين الصبي الدامعة  
من عين إلى عين  
تنتقل حالات الدم  
من السيولة إلى الجفاف  
سلاماً على الدم في كل أحواله  
سلاماً على العطور أسيرة  
في جنوح رائحة الحرائق  
على تراكب الأسمر الحاني  
على مركبك يتهدّأ  
من شارع إلى سطح بيت امرأة عجوز  
تنظر من نافذة مواربة في قلبها  
إلى الشهداء  
من نظرة جسورة في أعين الأيتام  
من ساحة إلى حارة ضيّقة  
من قرية تنهض من ركامها  
في سَحَر الخلق  
من خفقان قلوب عال  
إلى مصائر نمل كادح لا يتعب  
من ارتفاف السنايل خوفاً  
من كوابيس طحن لا ترحم  
إلى جائع يَؤُله الرغيف  
كيف يا سيّدة الجمال  
كيف يا سوري  
يحتمل قلبي وأنت تذبزين الشهداء  
في الأغاني والحكايا القادمة  
غفلة عن الرواة  
عن شهود الموت  
وعن شهزاد  
أسيرة الطاغية.

بتموفن،  
رسم: لودويغ فان.

عادل مردان

## فن الاستماع إلى الموسيقى

وأنت تقرأ كتاباً، تخبّل نغمة واحدة تنطلق من آلة البيانو. إن تلك النغمة الواحدة كافية لتغيير جو الغرفة بصورة فورية، حيث جاذبية الصوت الموسيقي، قوة فعالة وبدائية. لكن علينا عدم التسليم بالفكرة القائلة: «قيمة الموسيقى تُقاس بجاذبيتها الحسية».

### المستوى الموسيقي الصرف

توجد الموسيقى إلى جانب الصوت الموسيقي والشعور التعبيري على أساس النغمات ذاتها ومعالجتها. يتوجّب على المستمع الذكي أن يكون مستعداً لتنمية وعيه بالمادة الموسيقية (الألحان، الإيقاعات، الهارمونات، الألوان النغمية) بدراية أكثر حتى يمتدّ الاستماع، بالطرائق الثلاث في الوقت نفسه، فالحبكة وتطوّرها يمثّلان المستوى الثالث. بينما المستمع المثالي هو بمعنى من المعاني، داخل الموسيقى وخارجها لحظة الاستماع، يحكم عليها ويتمتّع بها، حيث الموقف الذاتي والموضوعي. ما يجب فعله هو استماع أكثر فعالية، سواء إلى موتسارت أو إلى ديبوك إلبينغتون. والهدف هو السعي إلى شيء، ما وراء الاستماع: «الفكرة بحدّ ذاتها تأتي بأنماط متنوّعة، على نحو لن، مجرد خط لحني واحد بسيط يمكن دندنته، أو لن مع المرافقة. لننتذكر أنّ الشّية هي فقط تتابع للنغمات عن طريق معالجة إيقاعية مختلفة، قد تنتج رقصة حرب بدلاً من تهويدة». كلما كانت الشّية أقلّ تكاملاً وأهمية، كانت أكثر انفتاحاً على مضامين جديدة: «بعض فوجات باخ العظيمة بُنيت على ثيمات، غير مشوّقة في حدّ ذاتها».

وببساطة، فإن كل قطعة موسيقية جديدة تعطينا إحساساً بالتدفق والاستمرارية بدءاً من أول نغمة حتى آخر نغمة. ينبغي على الموسيقى أن تتدفّق لأن ذلك جزء من ماهيّتها الساحرة.

### مسؤولية المستمع

كلّ عمل موسيقي، يستلزم من الناحية العملية مؤلّفاً ومؤدّياً ومستمعاً. يتوجّب عليك، كي نستمتع بذلك، أن نفهم بوضوح، ليس فقط دورك الخاص، بل دور المؤلّف والمؤدّي معا: «خذ بجديّة مسؤوليتك بوصفك مستمعاً، فنحن سواء كنا متزفّين أو عاديين، نجاهد باستمرار لتعميق فهمنا للموسيقى. إنّ الإصغاء بإمعان ودراية وفطنة، أقلّ ما نستطيع عمله، لتعزيز فن، هو واحد من مفاخر الإنسانية».

### المستوى التعبيري

هو مثار الخلافات. ألم يعلن سترافنسكي نفسه أن الموسيقى ليس لها معنى إلا ذاتها؟ لكن ذلك لا ينبغي أن يدفع للذهاب إلى تطرّف آخر يُنكر حقّ الموسيقى في تعبيريتها. يطرح كوبلاند التساؤل الآتي: «هل شة معنى في الموسيقى؟ جوابي: نعم. هل يمكن بكلمات تحديد ذلك المعنى؟ جوابي سيكون: لا». الصعوبة تكمن هنا، فمعظم الموسيقيين المبتدئين ما زالوا يبحثون عن كلمات دقيقة يربطونها بردود أفعالهم حيال الموسيقى، لذلك السبب يجدون دائماً «تشايركوفسكي أيسر فهماً من بتهوفن». من الصعب جداً وضع إصبعك بصورة صحيحة على ما يقوله المؤلّف، والسبب هو ذلك الذي جعل بتهوفن أعظم مؤلّف موسيقي، فالموسيقى التي يختلف معناها بصورة طفيفة لدى كلّ استماع توصف بأنها تقتلك

فرصة أكبر لتبقى حيّة. «استمع ما استطعت إلى ثيمات الفوجات الثمانية والأربعين للمؤلّف باخ، استمع إلى كلّ ثيمة، واحدة إثر الأخرى. سوف يتيبّن لك سريعاً أنّ كلّ ثيمة تعكس عالماً من الشعور. ادرس مثلاً الشّية الحزينة بدقة، وحاول تحديد الخاصية الدقيقة للحزن، الذي تنطوي عليه. هل هو حزن بسوداوية، أم باستسلام، أم حزن يَندُر بفاجعة، أم حزن بابتسامة؟». المهم أن يشعر كل شخص في داخله بالخاصية التعبيرية المحددة للثّية، أو المقطوعة الموسيقية بكاملها. الثيمات والمقطوعات لا تتغيّر بالضرورة عن إحساس واحد فقط. خذ على سبيل المثال: الثّيمة الرئيسة الأولى للسّمفونية التاسعة لبتّهوفن، إنها مصوغة من عناصر مختلفة، فهي لا تقول شيئاً واحداً فقط، مع ذلك فأني شخص يستمع إليها يجتاحه شعور بالمتانة. إن قوة الثّيمة وحيويتها

كوبلاند مؤلّف وعازف وقائد أوركسترا أميركي، أخذ بيد المستمع العادي إلى رحاب الموسيقى، فكانت الفاية محدّدة في كتابه «ما الذي نستمتع إليه في الموسيقى؟» (ترجمة: محمد خاننا)؛ غاية تتمحور في وضع أسس الاستماع الناجح. في البدء يحدّد كوبلاند أمرين مهمّين لذلك: هل تسمع كل ما يجري في الموسيقى؟ وهل تتأثّر حقاً بسماعها؟ سؤالان حيويان يصيحان على سواء بالنسبة إلى قدّاس بالستربينا أو سوناتا شافيز أو سمفونية بتهوفن الخامسة. ذلك أن الفارق بين المؤلّف والمستمع العادي هو أن الأول أفضل إعداداً للاستماع. وتتضح رغبة المؤلّف في تشجيعك كي تصبح مستمعاً واعياً، بقطاً قدر

المستطاع، وفي ذلك يُحدّد جوهر مشكلة الفهم الموسيقي. فالحقضية الجوهرية هي أنك لا تستطيع إدراكاً أفضل لفن الموسيقى بمجرد قراءة كتاب حوله، فما من شيء يفوق أهمية الاستماع إليها. بينما فرص الاستماع هي أكبر بكثير مما كانت عليه من قبل. بحثنا كوبلاند: «إن كان لديك أيّ شعور بعقدة النقص حول تفاعلك الموسيقي، فحاول التخلص منه، فهو في الأغلب ليس مسوّغا». شة شرط أساسي كحد أدنى للمستمع الذكي المحتمل، إذ يتوجّب عليه أن يكون قادراً على تمييز لن ما عند سماعه. وبعد تمييز ألحان عذّة سيكون مفتاح تدقّق الموسيقى بين يدَيك، حيث يتوجّب عليك أن تكون قادراً ذهنياً على التمييز بين ما تسمعه في أي لحظة وبين ما حدث من قبل وما يمكن أن يحدث لاحقاً. الأحداث الموسيقية أكثر تجريداً، لذلك لا يمكن جمعها في المِخيلة بسهولة، كما هو الحال لدى قراءة رواية.

إننا نستمتع إلى الموسيقى ضمن ثلاثة مستويات منفصلة: المستوى الحسي، المستوى التعبيري، والمستوى الموسيقي الصرف.

### المستوى الحسيّ

يُعتبر أبسط طريقة للاستماع إلى الموسيقى لمجرّد التمتّع بالصوت الموسيقي ذاته. قد تكون جالساً في غرفة،





## الثقافة أو الزوج المخدوع

سعيد الشيخ

عماد الدين موسى

## لا يزال الليل نائماً في ثيابك

تقتل حبناً.

سبعة أيام في غيابك...

سبعة أيام

بأشجارها وأغصانها وعصافيرها، سبعة أيام من لحم ودم، كأنها كأنها لم تكن مجرد سبعة أيام.

2

عصفورين تحت المطر

كنا...

عصفورة تختبئ تحت جناح عصفور.

(...)

لأنك تجلسين على عتبات الخريف.

1

في الشارع الطويل حيثما قلتُ «أحبك» واكتفينا بهذا القدر من الورد...

في الشارع الوحيد ذاك

ثمة دبابّة تعبر الآن



خطوط منبر الشعرائي.

نَفَس

كل الأشياء قلة

حتى الهواء

حتى الهواء...

بسبب من أنفاسك.

(...)

بهدوء... بهدوء...

العصافير في خزانة ثوبك.

في

في صيف 2007 أرسلتُ روايتي «سهدوثا» (لم تكن منشورة بعد) إلى الصديق سنان أنطون للقراءة وإبداء الرأي بعدما وافق على ذلك. وما زلتُ أحتفظ بالبريد الإلكتروني للمراسلات بيننا والتي تثبت بالدليل القاطع أن أنطون قرأ الرواية.

وبسبب انقطاعي عن الوسط الثقافي في العالم العربي وإقامتي في الولايات المتحدة لم أنتقدُ بروايتي للنشر حتى العام 2010 حيث تقدّمتُ بها إلى «دار الفاوون» التي نشرتها مشكورة في الشهر الأخير من السنة نفسها.

وفي تلك السنة أيضاً صدرت رواية «وحدها شجرة الرمان» لسنان أنطون، والتي للأسف لم يتسنّ لي الاطلاع عليها آنذاك، كما أن أنطون لم يُبادر إلى إهدائي نسخة منها، بل إنه تجاهل كل مراسلاتي له خلال السنتين الماضيتين... إلى أن نهضتُ إحدى الصديقات قبل أيام، بعدما قرأتُ رواية سنان أنطون، إلى وجود تشابه كبير بين الروائتين، حيث هنالك تطابق غير بري، بين عثرات المشاهد! وكَم كانت صدمتي - بل خيبتني بصديقي - كبيرة بعدما اشتريتُ الرواية وبدأتُ قراءتها.

وكي لا يظن القارئ أنني أنهم بلا سند ودليل ملموس سنان أنطون بالسطو على روايتي، سأورد بعض الأدلة التي لا يمكن لإنسان أن يشك بعد قراءتها بصحة ما أقوله، خصوصاً أنني أملك الدليل كما قلت، وهو البريد الإلكتروني بيني وبين أنطون، والذي يثبت أنه قرأ روايتي صيف العام 2007.

في الاتي أورد مقاطع وجملاً من رواية سنان أنطون (بخط ثخين) ويلي كل منها المقطع الذي تمّت سرقة من روايتي (بخط رفيع):

أُرحّبتُ الستارة فرأيت سيّارة أجرة وفوقها تابوت لف بعلم... كان سائق سيّارة الأجرة الأضلع قد أمّم فك الجبال التي كانت تُثبّت التابوت.

أوقفوني وأنا مار بالقرب من مقرّ الحزب. استأجروني رغماً عني. ربطوا تابوتنا فوق سيّارتي، هكذا، مثل قطعة أثاث مستعملة. قُتِلَ حرب داخل صندوق في أعلى المركبة. لا أكياس الثلج ولا الأطياب استطاعت أن تخفف رائحة الموت. في أول كيلومتر قطعتُه السيّارة ذاب الثلج وبدأ الماء يتقطر على ذراعي الممتدّة من الشّباك، وأنا أسوق والجالس بجاني عسكري يدخّن بهدوء. اتجهنا إلى بيت

القتيل، سمعْتُ أمّه الخمر قبل لحظات. ابنها أُنثن منذ أربعة أيام. رأتني أفكّ الحبال من حول الصندوق. تركناه بلا كرامة في باحة البيت، ورحلنا.

تذكّرت كيف استعددنا لحرب 1991 وغلّفنا شباك الحماّم بالورق وبالشريط اللاصق من الخارج والداخل كما نصحنوا على التلفزيون على أساس أن ذلك سيحمينا من هجوم كيماوي... بعد أسابيع من القصف استيقظنا ذات صباح لنجد السماء سوداء. كان دخان آبار الكويت يغطي السماء. سقط مطر أسود بعدها بلل كل شيء بالسخام.

وضعتُ يدي اليمنى على نهدِها ثم حاولت أن أفكّ أزرار قميصها. فكّ يعقوب أزرار ثوبها فقفز نهدِها الأيمن. ذات فجر استيقظنا على دوي... عندما استيقظنا مدغورين...

لماذا كنتُ أكذب حين يسألني البعض عن مهنة أبي فأقول صاحب محل فقط. كنتُ ظن وأنا صغيرة بأن أبي دكتور.

فقال لي بأنه لن يتقاعد أبداً. قال: التقاعد عندي يعني الموت.

... إلخ حيث ثمة الكثير الكثير من الأمثلة والسرقات التي لا يتسع هذا المقال لذكرها كلها، بل إن سنان أنطون يستعمل المصطلحات ذاتها في روايتي مثل «يواش يواش»!!

وكما قلت وأكرّر: ما كنتُ لأفتح فمي بذلك لولا أن لديّ الدليل بأن سنان أنطون قد قرأ روايتي صيف 2007.

ملاحظة: لم أكن أريد أن أقدم مجلة «الفاوون» في القضية، كون «دار الفاوون» هي ناشر روايتي، وبالتالي لا أريد للمسألة أن تأخذ طابع الانحياز مع جهة ضدّ أخرى... لكن الصحف التي راسلتها رفضتُ نشر مقالتي لأسباب سَلَلِيّة لا تخفى على أحد.

## سنان أنطون ما فعلته معيب!

غلاف رواية «سهدوثا».



ليلى قصراني



## أشهى من لهيب

هوشنك أوسي

## الأقيشر وأم حنين

عبد حامد

الغزالة في مخاض..  
شعرها، البحرُ  
شاعراً، يطبِّحُ  
بالليل.

شعرها، الليل شاعراً، يطبِّحُ  
بالأبد. ما شاء كيدها.  
أنينها، عواء ألف ذئب...  
ووجعها، حُمى السماء وهذيان الأرض.

جسدها، كرستالٍ لَدِن، مترعٌ  
بالحليب ودفع اللّجين.  
جسدها، خشوعٌ حَمَلَة  
العرش.

طراوة الجسيم، ونداوة الجفّة،  
جسدها...  
يربك الزمن، يَدِيه في حنجرة  
عندليب.  
الغزالة في مخاض... والنتية  
يعترّي المعنى، وما من  
عاصف يزيّج هذا القلق،  
مبدداً التوق.

وضعتُ إكليلاً من بريقها  
على صريح قتيلها.  
عينها الدامعتان، اغتالتت  
شعوباً وأوطان.  
ظلمها محفل الفراشات،  
وطيفها فإخاخ الحجل.  
الغزالة في مخاض...  
والغابة تسردُ حكاياتها على  
مسامع الجبال.

### الخلاص

بك الفراز منك، وإليك العودُ  
والركون، يا نصلاً من وجي

ظهرت في عصر الأمويين طبقةٌ  
من الشعراء المجائين المحترفين،  
عُرِفَت بالتهنُّك والمجون وحضور  
النكتة، منهم الحكم بن عديل

والأقيشر. وكانت هذه الجماعة تُثبِر الرهبة  
في صدور الناس لأن أفرادها لا يتورَّعون  
عن شيء، ولا يخشون شيئاً في ما يقولون.  
ومما يَصوِّر روح الفحش الغالبة على  
شعرهم، قصيدة هجا بها الأقيشر امرأةً  
من العباديين اسمها أم حنين. فقد ذهب  
الأقيشر يوماً إلى بيت الخمار الذي كان

يأتيه فلم يصادفه، فجعل ينتظره فزعمت  
له امرأة من العباديين اسمها أم حنين أنها  
زوج الخمار، فأخذت منه درهمين وهربت  
بهما، فراح يهجوها أفحش هجاء وأقذره.

وكان مما قاله فيها:

«عاهدتُ زوجاً وقد قال: إني/ سوف أغدو

لحاجتي ولديني/ فدعتُ كالحصان أبيض

جلداً/ وافز الأير مرسلَ النصيتين... إلى  
أن يقول: «جاءها زوجها وقد شام فيها/  
ذا انتصاب موثّق الأذعين/ فتأسى وقال:  
ويل طويل/ لحنين من عار أم حنين».

فجاء حنين الخمارُ وقال له: «يا هذا ما  
أردتُ بهجائي وهجاء أمي؟» قال: «أخذتُ  
مئتي درهمين ولم تُعطيني شراباً»، قال:  
«والله ما تعرفك أمي ولا أخذت منك شيئاً  
قط، فانظر أمي فإن كانت هي صاحبتك  
غرمت لك الدرهمين». قال: «كلا والله ما  
أعرف غير أم حنين. ما قالت لي إلا ذلك.

قال: «إذا لا يُفرّق الناس بينهما؟» قال:  
«فما عليّ إذا؟ أتري درهمي يضيّعان؟»  
فقال له: «هلمّ إذا أغرهما لك وأقم ما  
تحتاج إليه، ولا بارك الله فيك».

## شيء كان لأجله ضجيج الكائنات

السماء وأنا أراها ستكون  
أكثر قرباً  
وروي ستنتلقُ بقطرة  
مطر

سيتوجّب عليّ أن أرى قديمي  
الصغيرة التي لم تراقص المطر  
أبداً... لأن خطوها غاب حين  
انسكبت من عين القمر أمنية  
تلك الأمنية التي حين تحقّقتْ  
راقصتُ أنا المطر برجلي الوحيدة التي  
تنفّست عمري تماماً كما فعل الهواء

حين زرع بعض الزهور في عيني

حين يصحو الصباح لا يبالي أبداً  
بأعداد المصابين بالحزن

ولا حتى بالمبتسمين  
ولا حتى بالأغبياء  
ولا بأيّ شيء

هو يصحو ثم يوقظ الشمس...  
ويبدأ الرقص بحرارة تنتشر في  
خلايا الأشياء.

سمية العبدالله

## فن الشوارع

زينب عساف

جدران المدينة.

ارتبط فن الغرافيتي بموسيقى الهيب هوب، ربما  
لكونهما من إنتاجات الطبقات الكادحة، وثقافة  
الافارقة الأميركيين الذين ما زالوا يُعَدُّون الأكثر  
فقراً بين مكوّنات المجتمع الأميركي. وقد شهد هذا  
الفن تطوراً كبيراً منذ سبعينيات القرن الماضي وعصر  
«الهيبيز» ليصبح أكثر تعقيداً من حيث الأساليب الفنية  
أو التقنيات المستخدمة.

بدأ فن الشوارع في الولايات المتحدة باستخدام الأقلام  
السوداء العريضة للكتابة على الجدران والمساحات  
العامة، ثم تطوّر تدريجاً باستخدام البخاخات الملونة  
التي تُنتج أشكالاً كثيرة بالإضافة إلى إدخال المواد  
المضيئة على الرسوم، وهو ما فتح الباب أمام إبداع  
بعض الرسامين ليشتبهوا عالمياً.

ومنذ كتب ذلك الشاب المغمم اسمه في كل مكان  
من المدينة كي يُؤثّر على قلب الفتاة التي أحبها،  
تعدّدت استخدامات الغرافيتي مع تطوّر حاجات الحياة  
الحديثة لتُستخدم كأداة للتعبير السياسي، كمكافحة  
العنصرية، وكذلك خلال الحملات الانتخابية، وأيضاً  
لبثّ رسائل إيجابية كحضّ أطفال الفقراء على عدم  
ترك المدارس. بل وحتى الجنود الأميركيون الذين  
انسحبوا من العراق مؤخراً، تركوا وراءهم غرافيتي  
تقول إنهم مرّوا فوق أرض الرافدين. وخلال ثورة 25  
يناير في مصر ظهرت على الجدران لوحات وصور معبرة  
تناهض الدكتاتورية وتنشد الحرية.

الاشتراك السنوي: لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية:  
50 دولاراً. بقية الدول: 70 دولاراً.  
المراسلات: info@alghawoon.com  
موقع الغاوون: www.alghawoon.com

داعمون: سليم الصحنائي، فادي خياط، حامد العجلان،  
نديم ضومط، عون جابر، فارس عدنان، أحمد نعمة،  
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضلوا عدم ذكر  
أسمائهم) ▪ لدعم الغاوون اتصل على 009613835106





## لحظة وفاة الدكتاتور (حلقة سابعة)

التي أحمل فيها الآن ورقة قبول لجوئي، أو بالأحرى شبيهة بيد مروان شيخو وهو يحمل الورقة الشميرة التي قرأ منها على شاشة التلفزيون السوري نبأ وفاة حافظ الأسد.

وانقلبت الحكاية

إلى تحدّ بيني

وبينه:

كلانا محتال

وكلانا يبتز الآخر

ولو طُلب من مخرج

سينمائي نقل ذلك

المنتهد لما تردّد

في تصوير لصين

كلاهما يضع

المسدس في

صدغ الآخر.



توقعاته، فقال لي: «كلمة شرف». وصدّقت. وحين بدأ اليوم الأول من الامتحان لم يأت أي سؤال من تلك الأسئلة التي باعنا إياها، ولولا تحضيري ومتابعتي لبعض دروس المادة التي أمتحن فيها لكنت رسبت. شعرت والطلاب بحلق شديد بعد الانتهاء من امتحان المادة الأولى، لكن الرأي استقرّ بيننا أن نعطيهِ فرصة أخرى لمادة جديدة لتتبيّن حقيقة «كلمة الشرف» التي قالها لكل منا.

والمفارقة التي لن أنساها ما حييت أن هذا الأستاذ المحتال نفسه هو من جاء في اليوم التالي، بصفة مراقب، إلى القاعة التي كنت أمتحن فيها!

وحين رأيته يدخل القاعة شعرت بالإنارة والفرح: فإن صمّت توقعاته نحتت، وإن لم تصخّ فهو موجود أمامي وسأعش على رأى منه علناً ولن يستطيع فتح فمه بكلمة لأن الفضيحة في انتظاره.

وما حصل طبعاً أن أي سؤال من توقعاته لم يأت في ورقة الأسئلة، فتركت النظر في الورقة التي أمامي وأخذت أنظر إليه، إلى عينيّه... نظرات ابتزازية ذات معنى واضح.

لم أكن الوحيد في القاعة الذي كنت أنظر إليه تلك النظرات، فقد كان فيها أكثر من طالب وقع ضحية احتياله.

كانت القاعة مقسومة إلى ثلاثة أرتال من المقاعد، وكان فيها مراقبان (أحدهما الأستاذ المحتال) يتناوبان على المرور في الممرّين الذين يفصلان بين الأرتال الثلاثة لمراقبة الطلاب.

كنت أول الذين بدأوا باستثمار الوضعية الغريبة لأستاذ محتال يراقب ضحاياه من الطلبة الذين يجربون الاحتيال. أخرجت «الروشيّة» حين صار هو المولج مراقبة الجهة التي أجلس فيها، وما إن بدأت الفش حتى وجدته فوق رأسي يهمس لي مهدداً بطردي من القاعة!

والحقيقة أنني فوجئت بموقفه تماماً، فهددته بصوت أعلى قليلاً من صوته بأنني سأفضحه. سمع الأستاذ الآخر همسنا الحادّ فجاء مستفسراً، فطمأنه الأستاذ المحتال وطلب منه العودة إلى الجهة التي يراقب فيها. وانقلبت الحكاية إلى تحدّ بيني وبينه، أو هكذا هو حوّلها. وصرنا في استعصاء حقيقي: كلانا محتال وكلانا يبتز الآخر. ولو طُلب من مخرج سينمائي نقل ذلك المشهد لما تردّد في تصوير لصين كلاهما يضع المسدس في صدغ الآخر.

لكن هذا الاستعصاء سرعان ما انتهى بيننا حين قال لي في تهديد لا يخلو من تلميح مخابراتي: «رح تتدم». وقد كنت أعرف بأن له ارتباطات مخابراتية فعلاً، وإلا لما استطاع أصلاً ممارسة احتياله بشكل علنيّ، أي أنه كان محمياً بالتأكيّد و«بيطعمي» (تعبير سوري يقال عن الذي يُعزّز مكانته برشوة من هم أعلى منه).

كل البطولات تنتهي حين تبدأ المخابرات. أي تهديد كان يمكنني آنذاك ركله بقدمي إلا المخابرات.

فكرت قليلاً بإمكان أن أشطّ إلى المفزّة (الأمنية)، ثم أدعنت. لم أكتب شيئاً على ورقة الأجوبة سوى اسمي ورقمي، وسلّمتهَا بيضاء... بيد مرتعشة شبيهة بيدي

► - وين صرفت المصاري المسروقة؟

- على متعتي الشخصية يا سيدي.

- إنث بحاجة للسرقة؟

- لا والله يا سيدي.

- وليش سرت؟

- الشيطان لعب بعقلي يا سيدي.

- ندمان؟

- ندمان يا سيدي.

- وشو بتنصح المشاهدين؟

- بنصحهم بيتعدو عن هالطريق يا سيدي.

هكذا في كل حلقة لا نجد إلا المواطنين النموذجيين.

حتى اللصوص منهم نجدهم نادمين، مؤدبين، يقدّمون النصح للناس... بل حتى الإرهابيين!

فالمجموعة الإرهابية التي قامت بتفجير المزة يوم 27 نيسان 2004 واعتقلت بعضهم الشرطة السورية، التقاهم المذيع الأيوبي نفسه، وسألهم الأسئلة نفسها مع بعض التحريف بسبب تغيّر الموضوع من سرقة إلى إرهاب. نموذجية هؤلاء الإرهابيين وصلت بهم يومها إلى درجة التزام الحدود الوطنية التي يرسمها النظام السوري، فهم قاموا بالتفجير بسبب «الاعتداءات الإسرائيلية» فقط، وهم غير مهتمّين بأفغانستان أبداً، كما صرّحوا للتلفزيون السوري!

الغريب أنه في أحيان كثيرة يُصدّق بعض المحتالين تلك النموذجية في أنفسهم، ويطبّقونها بطرق عجائبية. ولديّ هاهنا مَثَل فاقع عن تطبيق تلك النموذجية لدى أحد هؤلاء. ففي مطلع التسعينيات كان ثمة أستاذ للجغرافيا يدرّس في مدينة الشدادي، باع الطلاب ما يسمّيها «ورقة التوقعات»، وهي طريقة للنّصّب انتشرت في مدن سورية عديدة، حيث يزعم الأستاذ بأنه يعرف أكثر من 80 في المئة من أسئلة امتحان البكالوريا لهذه السنة، وبناءً على ذلك يبيع الطلاب تلك التوقعات مع قسّم معظم وتأكيدات قاطعة بأن توقعاته صحيحة. طلاب كثر رسبوا بسبب تلك الورقة حيث صدّقوا هؤلاء الأساتذة المحتالين، وحين دخلوا الامتحانات لم يجدوا في ورقة الأسئلة أي سؤال من تلك الأسئلة المتوقعة. أستاذ الجغرافيا هذا لم يضع فقط توقعات مادته - أي الجغرافيا - في تلك السنة، بل وضع كذلك أوراقاً لجميع المواد، فجنى حوالى خمسين ألف ليرة سورية (أي ما يعادل مجموع رواتبه طوال سنة كاملة في ذلك الوقت) بعدما تعاقد مع مكتبة لديها آلة تصوير (فوتوكوبي) - وكانت مثل هذه الآلة لم تزل نادرة آنذاك في مدينة نائية كالشدادي - وكان البيع يجري بشكل علنيّ، وطلاب القرى البعيدة يأتون إلى الشدادي لشراء تلك الأوراق.

أنا كنت ممن اشترى تلك الأوراق قبل بدء الامتحان ببضعة أيام لأنني لم أكن قد حضّرت بشكل جيّد للامتحانات، وقد ذهبت إلى ذلك الأستاذ وقابلته في غرفته بـ«مساكن العزّابية»، وهذه المساكن عبارة عن مجعّ كبير من البرّاكيات الخشبية وهي مخصّصة لسكن المعلمين الذكور من خارج محافظة الحسكة. وسألت ذلك الأستاذ عن الضمانات التي يقدّمها لي كطالب لصحّة